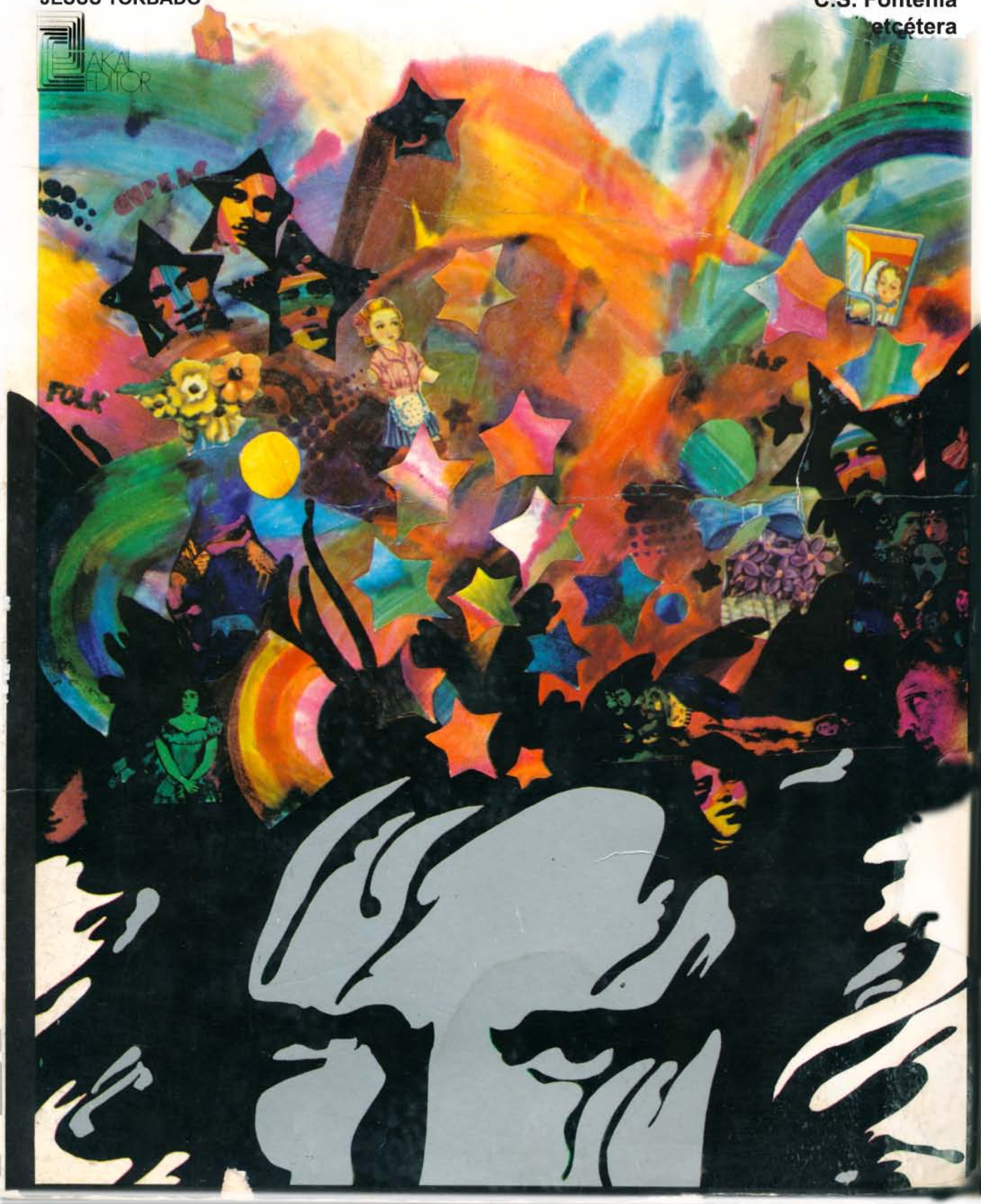
GRAN ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA

POP 1900/1973

Dirigida por :
JOSÉ MARÍA ÍÑIGO &
JESÚS TORBADO

Colaboran:
José Luis Álvarez
J.M. Caballero Bonald
Joaquín Díaz
H. Vázquez Azpiri
C.S. Fontenia
etcétera

AKAL EDITOR



ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA

POP

1900
1973

El Bardino
P.C.

INDICE

CAPITULO I.—«CANCION FOLKLORE», por Rafael Benedito y Joaquín Díaz.

CAPITULO II.—«EL "JAZZ": PRIMER LATIDO DE LA MUSICA NO CULTA», por Paco Montes, J. Claudio Cifuentes y Jesús Torbado.

CAPITULO III.—«LA MUSICA "POP" DEL PRIMER TERCIO DE SIGLO», por Margarita Sánchez.

CAPITULO IV.—«TONADILLAS, CUPLES Y CANCIONES DE CONSUMO», por Manuel Vázquez Montalbán y Jesús Torbado.

CAPITULO V.—«EL TANGO», por Solly.

CAPITULO VI.—«COMEDIAS, "CROONERS" Y GRANDES ORQUESTAS», por Eduardo Chamorro.

CAPITULO VII.—«EL CANTE FLAMENCO», por J. M. Caballero Bonald y Manuel Ríos.

CAPITULO VIII.—«EL FOLKLORE LATINOAMERICANO», por Manuel Castellanos de Gorriti y Delia Porciana.

CAPITULO IX.—«ESPAÑA: CANCION DE POSGUERRA (1939-1955)», por Héctor Vázquez Azpiri.

CAPITULO X.—«LAS CANCIONES DE ITALIA», por Mercedes Arancibia.

CAPITULO XI.—«LA EXPLOSION DEL "ROCK AND ROLL"», por José Luis Alvarez.

CAPITULO XII.—«LAS CANCIONES DE FRANCIA», por Annette Duforn.

CAPITULO XIII.—«LOS RITMOS Y LOS BAILES», por Jesús Torbado.

CAPITULO XIV.—«EL "ROCK AND ROLL" EN ESPAÑA», por Miguel Angel Nieto, J. L. Alvarez (consultores) y Jesús Torbado.

CAPITULO XV.—«LIVERPOOL, CUNA Y REVOLUCION DE LA MUSICA "POP"», por Joaquín Luqui.

CAPITULO XVI.—«LA MUSICA NEGRA, DE AYER A HOY», por Victorino del Pozo.

CAPITULO XVII.—«EL "POP" EN AMERICA LATINA», por Leo Vanes y otros.

CAPITULO XVIII.—«EL "POP" DE HOY, ANTECEDENTES», por Carlos Tena y Jesús Torbado.

CAPITULO XIX.—«EL "POP" EN ESPAÑA», por Jesús Torbado.

CAPITULO XX.—«EL "POP" DE HOY, ULTIMOS CREADORES», por Vicente Cagiao, Alexander Agobian y Victorino del Pozo.

MUNDO JOVEN

CAPITULO IV

TONADILLAS, CUPLES Y CANCIONES DE CONSUMO

Por MANUEL VAZQUEZ MONTALBAN
y JESUS TORBADO

«La tonadilla, lo diré plenamente convencido, es un grito de protesta, grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura... y contra el italianismo de la música» (Felipe Pedrell).

La ambigüedad del calificativo «popular» ha impedido tradicionalmente fijar los límites entre canción tradicional, canción popular y lo que hoy solemos llamar «canción de consumo». Según Carlos H. Magis (**La lírica popular contemporánea**, Editorial El Colegio, de México, 1969): «A medida que estas investigaciones avanzan, cobra mayor certeza la convicción de que la lírica folklórica de nuestros días no viene, en buena parte, de la poesía forjada en la **escuela popularizante**, que crearon los poetas cultos del Renacimiento, hombres ganados por el interés que suscitaban, desde mediados del siglo XV, las manifestaciones de la cultura popular». En la noche del nacimiento de las literaturas romances se pierde la lógica viciosa del huevo y la gallina. Las literaturas nacionales europeas, y la española no fue una excepción, fueron originalmente subcultura, cultura popular por debajo de la cultura oficial, con mayúsculas, retórica, escrita en lengua latina. En todo hecho cultural hay una relación necesidad-satisfacción; la necesidad de comulgar en unas convenciones sentimentales es la que estimula la proliferación y circulación de canciones en **lengua real**, el nacimiento de la **lírica romance** como una lírica popular destinada a cantar hechos, actitudes y emociones derivadas de la cotidianeidad medieval. Estas canciones populares, obra de ingenuos sublimadores anónimos, fueron la base de las distintas culturas poéticas romances, estableciéndose una interrelación dialéctica entre la permanencia de temas y ritmos populares anónimos, la acumulación de temas y ritmos imitativos creados por escritores medievales o renacentistas con firma y la continua interacción entre uno y otro nivel. Hay una canción tradicional que permanece como un sustrato lírico a lo largo de toda la historia de una nacionalidad, mediante el vehículo de la transmisión oral espontánea o de su supervivencia en el repertorio de juglares, cantantes ambulantes o cancioneros populares. A este caudal tradicional van a parar «canciones cultas», imitativas de las «canciones populares» hasta hacerse anónimas y formar parte del río común de la lírica popular-tradicional.

Esta tendencia integradora se ha sostenido a lo largo de toda la **prehistoria de la cultura de masas**, es decir, desde la baja Edad Media hasta comienzos del siglo XX. En nuestro siglo, la radical modificación instrumental de los **mass media** (aparición de la radio, el disco, el tocadiscos, la televisión, el cine, es decir, **mass media** uniformadores) altera el «status» tradicional conservado a lo largo de siglos. ¿En qué consistía ese «status»? Por una parte, la pervivencia de la corriente de canciones tradicionales y populares que engullían incluso canciones **de firma** (fueran del marqués de Santillana, de Castillejos o de Manuel Machado). Por otra, la aparición, a partir del siglo XVIII, de una canción popular de autor y de intérprete, una canción popular «individualizada» que hemos convenido en llamar «tonadilla».

Canción popular individualizada

La tonadilla tiene un origen teatral. Originalmente recibía el nombre de tonadilla escénica. O bien estaba inserta en la trama-intriga de la obra (basta recordar el papel de la tonadilla en los orígenes del teatro español renacentista o en la madurez expresiva del teatro de Lope), o bien servía de complemento, relacionado o no, del espectáculo. La conversión de la tonadilla y su interpretación en un espectáculo en sí fue el siguiente paso. En el siglo XVIII ya estaban delimitadas las tonadillas, la tonadillera y el tonadillero. Ya había intérpretes «idolizados», como Mariana Raboso, para quien escribió tonadillas el mismísimo Ramón de la Cruz.

Estructuralmente, la tonadilla desarrollaba temas populares, con el soporte de músicas perfectamente asimilables por la cultura auditiva del pueblo: seguidillas, tiranas, fandangos. Hay ya, pues, una relación originaria entre la tonadilla «individualizada» y el folklorismo. Este tipo de canción no aniquiló, ni mucho menos, la línea continua, perpe-

La Carvajal.

Rosita Rodrigo.

tuamente engordada y modificada, de la canción anónima popular-tradicional. Aunque sea a «grosso modo», y en cierta manera para entendernos, la canción popular individualizada estaba ligada a la ciudad como marco de espectáculos propiciadores, y en el campo seguía reinando sin discusión la línea popular-tradicional.

Es decir, mientras en Madrid las tonadilleras popularizaban temas como éste:

Por llevar a una duquesa
cierto día de paseo,
a su esposo, el señor duque,
le han puesto un mote muy feo...

... había una canción tradicional-popular que decía:

No quiero amor con doncella,
que las casadas me dan
todo lo que necesito;
me dicen si quiero más...

... ampliamente consumida por la sentimentalidad agraria del país.

La supervivencia de estas dos corrientes de cultura lírica popular apenas si fue afectada por el «status» de la sacramental cultura burguesa urbana del siglo XIX. La burguesía ilustrada se alejaba de estas formas de expresión **plebeyas** y se abastecía líricamente con lo que Pedrell ha llamado «... el extranjerismo de la ópera», «... el afrancesamiento de la literatura», «... el italianismo de la música». Esta deserción burguesa se corresponde, precisamente, con el inicio posromántico del estudio científico del folklore, y dentro él, de la línea popular-tradicional. En cambio, la canción popular-individualizada corrió peor suerte. Mientras los lingüistas y folkloristas se extasiaban ante las canciones de siega o de vela, conservadas a través de los siglos, o los fósiles de canciones amorosas medievales:

Por el montecico sola,
¿qué haré?
¡Ah, Dios, si me perderé!...

... desdeñaban la menor preocupación por la línea del cancionero ligado a autores e intérpretes vivos. En el fondo y en la superficie padecían un desdén aristocrático por lo plebeyo, en un irracional esfuerzo de separarlo de lo que ellos habían calificado como «popular». Y ese desdén aristocrático séguiría, y en gran parte sigue, superviviente de no mediar el peso de la evidencia de lo importante que ha sido, es y será esa canción popular individualizada, propiciada por los **mass media** electrónicos.

Tonadilla y canción española

La tonadilla sobrevive a lo largo del siglo XIX, prácticamente como único recurso formalizador de la canción popular individualizada. Es curioso, la tonadilla ya fue criticada por los intelectuales progresistas de la Ilustración como instrumento, oscurantista al servicio del poder establecido. Así Jovellanos, en 1791, abría un concurso para estimular la tonadilla (entonces era ministro), y a esta medida respondía Moratín con una feroz sátira antitonadilla en **La comedia nueva.**

La tonadilla padece desde entonces un Guadiana continuo. En épocas de apertura cultural a Europa, se esconde y desaparece prácticamente de las modas cantables. En épocas de regresión reaparece en la encarnadura de sus intérpretes femeninos y en ocasiones de sorprendentes brazos, como el de Fernando VII. Pero como convención expresiva popular, por debajo y por encima de su posible utilización política objetiva, jamás desapareció.

Iba a ser revitalizada en la segunda mitad del siglo XIX por la zarzuela. Las canciones de zarzuela podían concebirse como adaptadas a la acción dramática (a imitación de la ópera italiana) o como piezas que también tenían una significación independiente. Una canción como **Ay de mí, ay de mí, que acabaré llorando, yo que siempre reí,** tiene un sentido como romanza de drama musical y como tonadilla extraída de este contexto. De hecho, con el influjo formalizador del género chico, la tonadilla se había complicado musicalmente, aunque en su ordenamiento estrófico se mantuvo fiel a sus orígenes.

En el tránsito de los siglos XIX y XX, la moda francesa del cuplé iba a plantear la penúltima batalla moderna antitonadilla. El

Antoñita Moreno.

cuplé era estructuralmente más apto para expresar contenidos divertidos, picarescos, en contraste con el tono descriptivo, incluso sentencioso, de la tonadilla. El cuplé, además, decantaba el valor semántico de la canción del lado de la intérprete, podía decirse que se iniciaba la relación erótica expresa entre la canción y el público. Los letristas españoles de comienzos de siglo, supervivientes hasta los años veinte, sean Tecglen o Retana, españolizan el cuplé, lo acercan a la tonadilla. Salvo los modelos iniciales, puramente miméticos del subgénero francés de origen, el cuplé español integró muchos ingredientes de la canción popular, hasta el punto de que sea muy difícil fijar límites. El propio Angel Zúñiga, sin duda el mejor historiador subcultural de nuestro país, califica a La Goya como tonadillera. Así cantaba La Goya:

El día que yo nací,
le oí decir a mi madre:
«Eres un vivo retrato, ¡mi vida!,
de un amigo de tu padre».
Ven, y ven, y ven,
chiquillo, vente conmigo...

La instrumentación de este tipo de canciones sí se había extranjerizado. El acompañamiento tradicional de la tonadillera era la guitarra. Ahora la complejidad instrumental se aplicaba a recrear sonoridades importantes, cada vez más autoconsumidas por la mecánica del consumo de los ritmos. Esta mecánica se aceleraría con la aparición del fonógrafo, las primeras placas, y a partir de los años veinte, con la creación de redes regulares de radiodifusión.

Cultura y subcultura: la generación del 27

La corriente folklórica posromántica renace con el 98, especialmente entre el grupo andalucista de esta generación. Y prácticamente se mantiene la tendencia hasta ser asimilada por la generación del 27. El origen andaluz de la mayor parte de estos poetas prolonga la corriente folklorista y andalucista que parte de los hermanos Machado, pasa por poetas «regionales» como Villalón y llega a su plenitud en García Lorca y Alberti.

El neopopulismo de estos dos poetas les hace buscar la no extinta línea de la poesía popular-tradicional. Recuperan la expresión lírica popular precisamente en el inicio de su obsolescencia objetiva: cuando las radios o las gramolas iniciaban la conquista del agro, amenazando la supervivencia de temas y músicas ligadas a un sentimentalismo secular, protegida por las limitaciones de espacio y tiempo. Es García Lorca quien intelectualiza el lirismo popular y quien intelectualiza la función de la tonadillera (caso de La Argentinita). Y, sobre todo, ahí radica la extraordinaria importancia de García Lorca para comprender el auge de la tonadilla en la posguerra civil, el poeta granadino crea escuela. Jóvenes poetas andaluces acuden a Madrid para seguir su estela, y como «modus vivendi» tienen que abandonar, ellos creen que circunstancialmente, la poesía con mayúscula por la subpoesía, por el letrismo de canciones. De esta manera pasa el andalucismo cultural, el neofolklorismo lorquiano, a la canción popular individualizada. La xenofobia ultranacionalista de la inmediata posguerra civil hará todo lo demás, porque una importante parte de la escuela lorquiana se apuntará a la causa de los vencedores en la «guerra civil».

Nuevamente debo recurrir a la cita inicial de Pedrell. Es totalmente cierta. El culto a la «canción española» y a las «tonadilleras» fue característico del período autárquico que siguió a la guerra civil. Un buen número de poetas de la escuela lorquiana escogen casi definitivamente el camino de la canción, algunos van a conseguir las más altas cimas de la canción popular individualizada española. Es el caso del inconmensurable Rafael de León.

El auge, la dictadura de la tonadilla y las tonadilleras (desde Concha Piquer a Antoñita Moreno), de letristas como Antonio Quintero o Rafael de León, sería inexplicable sin el contexto político español de los

años cuarenta. La reafirmación de lo nacional estaba acentuada por el bloqueo teórico internacional en torno a España. La tonadilla como continente, y la tonadilla en su contenido, era una respuesta-afirmación. De ahí que a partir de ese momento se cree una «canción española», una «canción nacional» que sintetiza las distintas líneas de las que hemos estado hablando: la de la lírica popular anónima, la de la tonadilla como canción de autor e intérprete, el andalucismo folklorista, que era **lo peculiar,** lo que diferenciaba la subcultura española.

Los letristas desguazan estas viejas construcciones y crean una nueva base de derribos, y a veces consiguen productos de excepcional belleza, como casi toda la producción de Rafael de León. Hay que tener en cuenta, en aval de esa intencionalidad programadora a la que aludía, que los planes de electrificación del país van a crear la posibilidad de una infraestructura propiciadora. El cine sonoro había significado el primer asalto uniformador, pero aún tropezaba con las rémoras de programaciones irregulares en la España agrícola. En cambio, la radio, sobre la base de la electrificación del país, se extendía sin posibles límites.

La España de la posguerra del cuarenta era un entramado autárquico muy bien trabado. Había una verdad oficial, que en Historia eran Isabel y Fernando, y en canción, Conchita Piquer. La tonadilla era la expresión subcultural óptima de la situación.

Rosario Guerrero.

La descripción de la realidad

También era un género autárquico, apto para expresar los principales contenidos de la verdad oficial:

1.° **La exaltación nacionalista:**

No hay más que una.
España no hay más que una.
ya lo puede usted decir;
el que quiera convencerse,
¡ay!,
que se venga aquí a vivir.
España no hay más que una.

2.° **Exaltación de valores históricos:**

¡Paso a Cristóbal Colón!
Y Rodrigo dice: «¡Tierra!».
Las cadenas de Aragón
en un abrazo se cierran;
se está escribiendo la Historia
del mundo entero en España,
mientras la «Santa María»
se acerca al rayar el alba
al mar que América baña.

3.° **Exaltación de los valores «típicos»:**

Un matón flamenco, una madrugá
dijo en la taberna donde ella cantaba:
«¡Pa que no presumas, te voy a señalá!»
Y sin más ni menos, le cruzó la cara
Las gentes, al otro día,
a la Trini preguntaban
si a aquel hombre conocía,
y la Trini contestaba:
«¡Yo no lo he visto en mi vía!
¡Ni sé por qué me insultaba!».
Unos dijeron que sí,
otros dijeron que no,
y pa dar más que decir,
la Parralá así cantó:

4.° **Creación de una simbología «different»:**

La Luna se está peinando
en los espejos del río
y un toro la está mirando
entre la jara escondío.

Dos equipos de creadores destacaron en este empeño «nacionalista»: Quintero, León y Quiroga, y Ochaíta, Valerio y Solano. La tonadilla se convertía así en un subgénero oficial, como las películas históricas de Juan de Orduña o los cigarrillos **Ideales.**

Entre 1939 y 1960 va a desarrollarse el esplendor, cenit y muerte de la tonadilla. No siempre se limitó a ser un subgénero comprometido con la idealización de la España de la victoria nacionalista. En ocasiones acertó en la descripción de un temple real, de unas reales condiciones de vida, de unas reales condiciones subjetivas de la población, sobre todo de la femenina, principal consumidora de estos productos culturales. La frustración, la represión, incluso la desesperación, la abulia y las tristezas más hondas están en canciones como **La guapa:**

Y al preguntarme los jueces:
«¿Por qué en el banquillo estás?»,
yo les respondí cien veces
que por guapa y nada más.

O **La otra:**

Yo soy la otra, la otra,
y a nada tengo derecho,
porque no tengo un anillo
con una fecha por dentro.

O **Tatuaje,** mitificación de «el extranjero» erotizado por su capacidad de misterio:

> **Era alto y rubio como la cerveza,**
> **el pecho tatuado con un corazón,**
> **en su voz amarga había la tristeza**
> **doliente y cansada del acordeón.**

O **La vecinita de enfrente,** o **Que no me quiero enterar,** o **Me casó mi madre,** o **No te mires en el río**... Todas estas canciones traducían fielmente la ramplonería, el apocamiento vivencial de una época y se basaban en un potaje de poética lírico-popular tradicional y la tradición más reciente de la canción individualizada.

La hegemonía de este tipo de canciones, ligadas a intérpretes como Concha Piquer, Juanita Reina, Gloria Romero, Juanito Valderrama, Carmen Morell y Pepe Blanco, Carmen Sevilla, Antoñita Moreno, fue prácticamente incontestada durante los años cuarenta. Se sostuvo hasta mediados de la década de los cincuenta, y su eclipse comienza con la comercialización del tocadiscos y los microsurcos. Una nueva juventud, con una sentimentalidad reactiva contra las morbosidades de los que habían hecho la guerra y la inmediata posguerra, buscaba el escapismo del bailable sin apenas comunicado hablado o de las canciones extranjeras. La rapidez de los nuevos ritmos no daba tiempo para atender a un significado. Las canciones requirieron una breve, simple línea argumental, con muy pocas palabras, con un vocabulario semántico muy precisado. Se rompía la unión letra música, la canción pasaba a convertirse en «otra» comunicación, no la tradicional.

La línea lírica-popular tradicional, arrinconada en la España agrícola por la radio, el cine, los discos y posteriormente la televisión, fue convirtiéndose en pieza de museo antropológico. Y en cuanto a la canción popular individualizada, la tonadilla, por ejemplo, se integró en las reglas del juego del consumismo. Es decir, abandonó los condicionamientos creacionales (positivos o negativos, programados o no) de los años cuarenta y cincuenta para convertirse en **productos** retóricos que tenían **su público,** y, por lo tanto, abastecían una parte del mercado, como la canción italiana abastecía otra, el «rock» otra y la canción francesa deleitaba a la burguesía culta catalana.

Dentro de las reglas de un mercado de «in crescendo» frenético, la tonadilla, o lo que ya sería mejor llamar «canción nacional», se arrastra y sobrevive hasta nuestros días, fiel a sus características diferenciadoras, andalucistas, nacionalistas, «raciales». Es una línea que va a parar a Manolo Escobr, Paquito de Jerez, Luis Lucena, Dolores Vargas. Pero si analizamos los contenidos, las propuestas de comunicado de esta canción nacional en los años cuarenta y en los años setenta, es cuando advertimos la diferencia que hay entre poesía y retórica. Entre aquellas canciones exaltadoras de un orden recién vencedor y estas canciones bioquímica pura al servicio de drogadictos de aquel orden de cosas, hay la distancia conveniente. No hay que confundir la actitud **camp** de recuperación de aquellas canciones, casi siempre ligada a la recuperación de unos intérpretes, y la supervivencia de un gusto que hace posible el mantenimiento de esta línea degradada de la tonadilla.

Juanita Reina.

Carmen Sevilla.

Dolores Vargas.

Juanito Valderrama y Dolores Abril.

Las líneas bastardas

En el confusionismo que preside la espontaneidad subcultural se forman líneas de expresión bastarda, a veces mixturas de formas subculturales muy prefijables:

1.° Mixtura tonadilla-zarzuela: La mayor parte del repertorio de Raphael.

2.° Mixtura tonadilla-cante hondo: Valderrama, Marisol, Lola Flores.

Es curioso que la línea que hubiera podido llevar de lo mejor de la tonadilla de la posguerra (la realizada por el equipo Quintero, León y Quiroga) a una nueva canción castellana al servicio de contenidos más o menos, mejor o peor trascendentes, parece haberse desestimado por todos los intentos de reforma de una canción con comunicado. Si la **nova cançó** catalana ha buscado fundamentalmente el modelo francés, la nueva canción castellana ha buscado directamente las fuentes de la línea lírico-popular tradicional o influencias extranjeras (latinoamericanas, espirituales negros, etcétera). Sin embargo, creo que cualquier intento de crear una auténtica canción castellana debe partir de la experiencia de esa «canción-nacional» atonadillada de los años cuarenta, independientemente de cómo, por qué y para qué se utilizó entonces.

Aquel subgénero era una coincidencia estructural de la educación auditiva del pueblo y creó un gusto que no ha desaparecido. Es cierto que bajo el estímulo del consumo, la juventud española baila en anglosajón. Pero cuando quiere expresar sus sentimientos con palabras musicadas, canta a Manolo Escobar o a Paquito de Jerez. En este sentido es interesante comprobar la nula evolución que han experimentado los significados en la canción «para oír», «para entender», «para aprehender». Sea temáticamente o sea en el tratamiento temático, apenas hay variación entre una canción dedicada a la madre cantada por Valderrama en los años cuarenta y una canción dedicada a la madre cantada por Escobar en 1971.

Esto indica que cabría una labor de creación de una canción concienciadora que respetase y partiese de las claves de la evolución de la canción popular individualizada y, sobre todo, de esa «canción nacional», en parte prefabricada, pero en parte condicionada por la evolución del gusto popular. Los escasos caminos que se presentan a la nueva canción castellana creo yo que proceden del desdén manifestado hacia esa inmediata tradición. Incluso en el seno de la canción catalana, el hecho de que Serrat sea el cantante de más audiencia hay que atribuirlo a que su inspiración musical debe tanto a la canción francesa como a esa «canción nacional» en la que se educó su sensibilidad acústica a través de la radio desde la infancia. Serrat no ha compuesto canciones, en catalán o en castellano, a partir del nivel óptimo de una burguesía exquisita, sino a partir del nivel real de la educación lírica del país. Y para eso hay que conocer, adivinar las claves de la subcultura. Extraer los secretos a Jacques Brel y a Quintero, León y Quiroga; unir la voluntad culturizadora y culturalizada con el largo río, oscuro y sinuoso, de los tiempos propios. ■ **M. VAZQUEZ MONTALBAN.**

FIGURAS Y CANCIONES

Junto a las cunas de nuestros abuelos cantaban sus madres un amplio repertorio de zarzuelas, operetas, cuplés, habaneras, como **La paloma**; incluso valses y polcas. Y en la calle, nuestras abuelas niñas entonaban aires todavía vivos, como **La viudita del conde Laurel, Soy la reina de los mares, Dónde va mi cojita, miruflí, miruflá, Carta del Rey ha venido, Al pasar la barca, El cocherito leré, Mambrú se fue a la guerra, Al pasar por el puente de Santa Clara, Dónde vas, Alfonso XII**...

Para los adultos existían otras sensaciones. El primer tercio de siglo abarca un ancho mar de canciones, de géneros, de bailes, de frivolidades y profundidades. Una guerra parte la época en dos, España viene todavía a ser un país de bandoleros, de «toreadores», de andaluzas con ojos de fuego y navaja en la liga. Por lo menos, eso es aproximadamente lo que dicen las canciones. Claro que con múltiples variantes regionales.

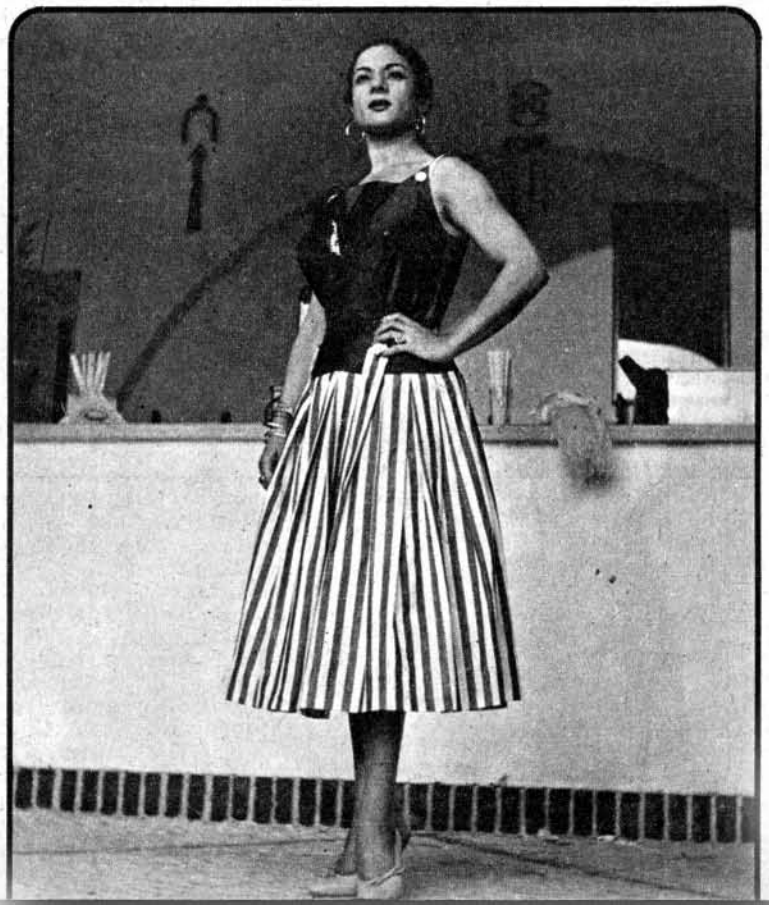
La zarzuela, llegada a su edad adulta en la segunda mitad del siglo XIX, contribuía a simplificar las cosas. Por ningún lado aparecen problemas. Sí hay revoluciones, desastres de Annual, semanas trágicas, huelgas, miseria y hambre, pero las zarzuelas se dedican a otra cosa. La **gente bien** quiere ver cómo vive la gente del pueblo, para eso se contenta con asistir al teatro de la Zarzuela a contemplar un Madrid absurdo de puro típico y chulapón, una Mancha cantarina y azafranera, una Andalucía cascabelera, pasional y dichosa. O acuden a escuchar tonadillas y cuplés de importación, abarrotados de tópicos amorosos y picantes, mientras estiran el cuello para entrever los tobillos de la «indina» de turno.

Cuando salgo yo a escena
advierto sin tardar
que los viejos abundan,
y los casados, más,

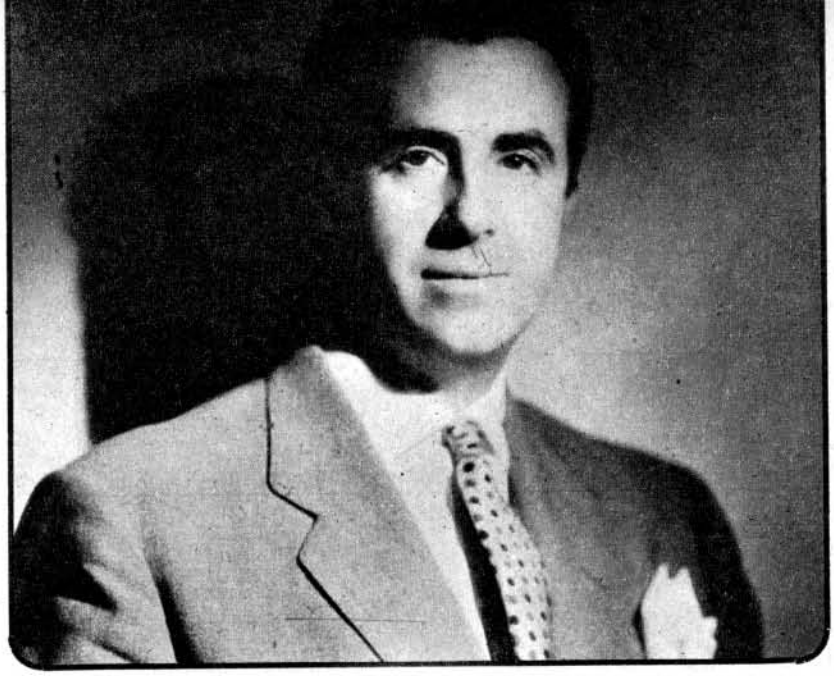
cantaba la Fornarina. Y con ella cantaban los viejos, los casados y la población anexa. Sí, en todo caso, los españoles cantaban y escuchaban canciones, lo mismo que ahora. Sólo una reducida parte de españoles, sea dicho en honor a la verdad, pero la Historia ha guardado abundante material canoro de la época. Y así como en el Rastro se encuentran aún las postales con los retratos a colorín puro de las divas de entonces, escritas por detrás con aleluyas amorosos y bienintencionados, en el fondo del corazón de nuestros abuelos, y aun de nuestros padres, y aun de nosotros mismos, si se me apura un poco, hallaremos musiquillas y estrofas que han acompañado a nuestro pueblo durante más de medio siglo.

Pero no es fácil poner orden en esos sentimientos que se nos han transmitido. ¿Qué significa ya para la jovencita «ye-yé», que enseña dos muslos como otras tantas columnas dóricas, La Goya, la misma que escandalizó a media España, y por culpa de la cual cientos de maridos hubieron de sufrir los golpes de sus celosas cónyuges? ¿Quién puede pararse hoy en los sutiles distingos entre cupletistas —así las llamaban los caballeros— y cupleteras —así las llamaban las damas—? ¿Alguien se para hoy a pensar, escribir y leer acerca de la primera que chilló **A mí, plin** o el **Tápame, tápame?**

De todas maneras, algo queda, algo queda. Y no sólo en la Historia. Los cuplés reverdecen de vez en cuando, traídos por Sarita Montiel o por Guillermina Motta; las zarzuelas se niegan a morir, pese a las constan-



Lola Flores.



Juan de Orduña.

tes partidas de defunción que graciosamente se les brinda, y raro es el año en que no se realiza una superproducción fílmica con algún tema zarzuelero. Las variedades y las revistas duran meses en los carteles —y tantos más meses cuanto más viejas sean, caso de **Las Leandras**— y pasan también al cine para que las saboreen las gentes del campo y de la ciudad, las nuevas generaciones. Y cuando un español canta, lo primero que se le ocurre (sobre todo si está trabajando en Düsseldorf) es un pasodoble o un cupletillo intencionado. Así son las cosas.

Desgraciadamente, en aquellos remotísimos tiempos no existían ni listas de más vendidos ni grandes musicales que, por lo menos, nos ofrezcan un baremo de popularidad. Por lo tanto, hemos de fiarnos de los escritores de la época, influidos muchas veces más por los encantos o la amistad de las bellas que su real valor artístico. No obstante, es posible resumir en unas pocas páginas lo que se ha hecho en el campo de la música en España durante el primer tercio de siglo.

La zarzuela, como todo el mundo sabe, es una obra de teatro parcialmente cantada. Género eminentemente español, aunque en algún modo surgido de la ópera italiana, posee una notable antigüedad. Se tienen noticias de zarzuelas estrenadas hace cuatro siglos, como **El Parnaso** (1561), con música de Mateo Flecha. Calderón y Lope de Vega escribieron libretos de zarzuelas en el Siglo de Oro. En el palacio real madrileño se estrenó en 1629 **La selva del amor**, con letra de Lope y música de autor desconocido. El nombre de la representación escénica parece provenir del palacio de la Zarzuela, en donde empezaron a ofrecerse este tipo de festejos nada populares.

Tuvo la zarzuela momentos de esplendor y de decadencia. Incluso llegó a ser un género exclusivamente italiano, hasta que una Real Orden de 28 de diciembre de 1799 prohibió «representar, cantar y bailar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o nacionalizados en estos reinos».

La verdadera zarzuela nace en 1831 con el estreno de **Los enredos de un curioso**, y tiene su apogeo máximo en el último tercio del siglo pasado, a raíz de la inauguración del teatro de la Zarzuela en 1856. Se trata, según un erudito de finales de siglo, de «un producto el más puro y directo de la canción popular, la zarzuela representa al pueblo, es la voz del pueblo como elemento esencial del arte, como sello inalienable de virtualidad» (Peña y Goñi). «Se crió en medio de la calle, como retoño de desheredados, y creció y se desarrolló a la intemperie, al aire libre, curtiendo así su cuerpo, templando así su alma en el regazo del pueblo, donde halló abrigo y amor».

Aunque algo de verdad haya en ello, exageraba mucho el ilustre académico. Se parecía demasiado a ciertos «disc-jockeys» de hoy. La zarzuela ha sido un género culto (aunque de cultura ramplona, por lo general), dedicado a la clase alta y elaborado por gente que nada tenía que ver con el pueblo. De hecho, «el pueblo» que generalmente aparece en las zarzuelas tiene muy poco o nada que ver con la realidad. El casticismo zarzuelero es más falso que Judas. La zarzuela, en el fondo, estaba dirigida a aliviar las malas conciencias de los ricos y poderosos, mostrándoles cuán feliz, dichoso y cantarín era el honrado y sufrido pueblo español, incluso en los pozos de la desesperación. Los textos almibarados, los «happy ends», las musiquillas alegres tenían poca relación con la sociedad hispana del momento descrito.

En los últimos siglos han existido dos tipos de canciones españolas. La una, realmente popular y folklórica: canciones de pastores, de campesinos, de marineros; canciones intencionadas, políticas; pliegos de cordel macabros, verdadero sentir del pueblo. La otra, oficial y culta. A esta segunda suele llamarse tonadilla o tonadilla escénica, es decir, canción cantada en un tablado, representada. La tonadilla escénica fue enterrada viva a finales del siglo XVIII, antes de la llegada de los franceses. La canción española entonces se refugió en la zarzuela, y a este título hablamos de zarzuelas en este libro.

Romanzas o arias eran verdaderamente canciones fácilmente desvinculables del contexto escénico, canciones que tenían éxito multitudinario y se tarareaban en calles, plazas y cocinas. Los grandes compositores, como Barbieri, Arrieta, Caballero, Gaztambide, Chapí o Bretón, llenaron todo el si-

Amalia Molina.

glo XIX de canciones hermosas que todavía se escuchan hoy con agrado.

Esta canción aparecía ya en la zarzuela grande, en las de tres actos, pero reinó sobre todo en las del género chico, al igual que en los sainetes y apropósitos en un acto de este siglo nuestro. De todas maneras, la canción continuaba siendo un trozo de una obra mayor, continuaba encorsetada en un conjunto musical, aunque se cantara aisladamente. Así nos encontramos con el ratapián de **El tambor de granaderos,** la habanera de **La Gran Vía,** el tango de **Enseñanza libre,** el chotis de **Cuadros disolventes,** el cuplé de **La gatita blanca**... Pero es justamente en 1900 cuando la canción se libera de su contexto y aparece aislada, sin apoyo, completa en sí misma. Mazurcas, polcas, habaneras, tientos proclaman su independencia en los albores de nuestro siglo. Las grandes intérpretes del género chico (muchas de las cuales se pasaban al ínfimo porque cobraban más) podían ofrecer un recital confeccionado exclusivamente con canciones de éxito. Pero, ¿quiénes eran ellas? ¿Cuáles sus interpretaciones?

Sería muy largo citar todos los nombres. Sólo Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, con su centenar largo de obras para el género chico, indiscutibles reyes del género durante seis lustros (hasta los años veinte), compusieron temas como para llenar un capítulo: **Bohemios, El húsar de la guardia, La generala, Enseñanza libre** (de un picante muy subido), **La Corte del Faraón** (ídem de ídem; tanto, que no hace mucho fue representada con numerosas mutilaciones...).

E inolvidables son los nombres de las cantantes, tiples y vicetiples: Marina Gurina, la de **El Rey que rabió,** de Chapí; Felisa Lázaro, la tiple más famosa y aplaudida en **Gigantes y cabezudos, La viejecita, El cabo primero, La manta zamorana, El dúo de la africana;** Matilde Pretel (1886-1965), Lucrecia Arana, María López Martínez, creadora del género psicalíptico (picarón y verdusco) con **Enseñanza libre,** estrenada el 11 de diciembre de 1901, en donde cantaba cosas como ésta:

Tengo un novio que es hortera,
que me ha regalado unas ligas
y que no puedo enseñarlas
por llevarlas muy arriba.

Según se ve, canción nada hortera, de alta poesía y buen gusto.

Antonia Arrieta estrenó en 1901 **El bateo** y **El barbero de Sevilla.** Joaquina Pino, Isabelita Bru y Lola Membrives (sí, la célebre actriz dramática) estrenaban en 1905, como primeras tiples, en «la catedral del género chico», o sea, el teatro Apolo, de Madrid, **El perro chico,** obra en que cantaban con gran inspiración estas sublimidades:

Las muchachas que están en Manila
llevan siempre en la mano un pay-pay,
que el pay-pay en Manila se estila
y en Samalacay.
¡Ay, que se ma cai!
Porque allí hace un calor superior.
¡Qué calor, qué calor, qué calor!
¡Ay, que fresquito, quito, quito, ay,
me da el pay-pay.

Etcétera.

Julita Fons fue la diva de **La gatita blanca,** pieza en que ya se bailaba el fig y el cake-walk. Carmen Andrés, la de **La Corte de Faraón** (1910), entonaba la habanera ¡**Ay, ba!** con tanto garbo, que nuestros abuelos todavía la recordarán con nostalgia.

Emérita Alvarez Esparza, Consuelo Mayendía **(El club de las solteras),** Luisita Rodríguez **(La generala,** 1911), Rosario Leonís (la de **El niño judío,** 1918: «De España vengo; soy española...»), Victoria Pinedo (la de **La montería,** 1920, con el «Hay que ver, hay que ver»). Entre los varones conviene recordar a Miguel Fleta, intérprete de la jota de **El guitarrico,** y a Marcos Redondo **(La calesera,** 1925, y **El huésped del sevillano,** 1926: «Mujer de los ojos negros, la de la trenza morena», y de la canción de la espada).

El teatro Apolo se cerró en 1929, a los cincuenta y seis años de su inauguración. La última obra estrenada había sido **La revoltosa.** Con la clausura de «la catedral» se clausuraban las glorias del género chico. Todavía se escribirían zarzuelas y se acumularían éxitos, por lo menos hasta la guerra civil, pero la gente ya no acudía en masa a los teatros ni se organizaban escándalos en los estrenos. Probablemente los españoles habían terminado hartándose de la insulsez de los argumentos y de los cantables: triunfalistas, ñoños, azucarados, frívolos, absur-

dos, empaquetados a veces en musiquillas pegadizas y hasta buenas, pero la mayoría de las veces ramplonas como los textos.

Luego se ha intentado resucitar a escala nacional la zarzuela, pero nunca se ha logrado. Porque si exceptuamos media docena de obras, como **Marina, Las golondrinas,** etcétera, las demás conservarán su vigencia no a título de obras de arte, sino como reflejos de una época menos bella de lo que sus contemporáneos pretenden ahora hacernos creer.

Los títulos llegan al millar y los cantantes son muchos cientos. Aquí sólo pretendemos nombrar a unos pocos. Ciertamente, eran populares, y muchos tenían grandes voces y un arte depurado, pero con mayor frecuencia tenían que someterse al mal gusto general de la zarzuela, tan malo al menos como el de muchas canciones modernas que los «fans» de aquélla denigran y vituperan. De un **La, la, la** actual a un **¡Ay, ba!** no hay mayores diferencias, dígase lo que se diga.

De todas maneras, tampoco sería justo medir a todas las zarzuelas —grandes y chicas— por el mismo rasero. Este género, el único realmente español, ha dado algunas obras de arte cuyo comentario se sale fuera de los propósitos de esta obra. Pero quede al menos constancia del hecho, al igual que los nombres más representativos.

Al tiempo que hacía furor el género chico, comenzaba a brillar otro género, más pequeño aún, pero más esplendoroso: el ínfimo. El género ínfimo —teatral— era un conglomerado de cupletistas alternadas con bailarinas y algún que otro artista marginal, por lo general circense. Las cantantes interpretaban cuplés, palabra de amplio espectro significativo, y las bailarinas danzaban bailes regionales u orientales (aprendidos en las academias coreográficas de Madrid y Barcelona).

El género ínfimo procede de las «varietés» francesas y llega a España, como importación de oído, hacia 1905. Ese mismo año escribe un periodista: «Hay que convenir en que los **cafés-concerts** tienen hoy para el público mayores alicientes que los espectáculos serios, pues se disfruta en ellos de cierta libertad, no permitida en los demás teatros. Además, el desfile rápido por la escena de incesantes números, que tienen como base principal la mujer hermosa, la música juguetona y la frase picaresca, nos regocijan el espíritu, haciéndonos olvidar las contrariedades de la vida».

Es decir, en el género ínfimo se iba al grano. No había que esperar una sarta de aburridos duetos, tercetos y coros, como en la zarzuela, para escuchar la canción pegadiza; no había que soportar dos horas de aburrimiento para toparse con una decente escenita de amor.

El primer espectáculo se presentó en el teatro Barbieri, protagonizado por la «divette» alemana Augusta Berges, que estrenó un cuplé italiano titulado **La pulga.** Alvaro Retana (*) da más noticias sobre esta célebre pieza. «(Este) cuplé fue puesto en letra española por Eduardo Montesinos, a la sazón director artístico del Salón de Actualidades, emplazado en el número 4 de la madrileñísima calle de Alcalá, y presentado para deleite de la Hispanidad por la artista Pilar Cohen, desertora de los coros zarzueleros en ansia de notoriedad y provecho económico. La música, en tiempo de polca, era de vulgar insipidez, pero su eficacia radicaba en ser pretexto para que la intérprete, aparecida en el tablado luciendo vaporoso **salto de cama,** se fuera desprendiendo durante la ejecución de sus prendas más íntimas —pantalones, corsé— hasta quedar en camisa. Procede registrar que las camisas de principios de siglo eran de reducido escote, mangas afaroladas y descendían pudorosamente hasta los tobillos, pero las cupletistas insecticidas, con sus medias negras caladas, sus zapatos de raso blanco y sus pudibundas camisas sugerían atroces apetencias, que eran el incentivo de la polca insípida, declarada aceleradamente de interés nacional».

Gracias a **La pulga** y a las numerosísimas imitaciones, proliferaron los salones dedicados al género ínfimo. La preciosa descripción de Retana sirve igualmente para los centenares de espectáculos de este género montados en toda la bella época en las principales ciudades españolas. Lo importante era enseñar algo o hacer creer que se enseñaba algo. En todo caso, el éxito estaba asegurado. Actualidades, Romea, el Japonés, el Rouge, el Bleu, el Cómico, el Alhambra...,

(*) En **Historia del Arte Frívolo,** Ed. Tesoro, Madrid, 1964. Por la gran cantidad de material aportado en este libro y en el titulado **Historia de la canción española,** es la mejor fuente para comprender la música española de la época.

La Fornarina.

Manolo Escobar.

Emilia Bracamonte.

los salones eran incontables, y todos ellos a imitación —incluso en el nombre— de los de París.

¿Quiénes cantaban y qué se cantaba en ellos? Primero, muchachas alemanas, francesas e italianas. Y temas venidos de sus respectivos países. Pero el género se nacionalizó muy pronto. Apareció la Fornarina, que debutó en 1901 con **El Pachá Bum-bum**, y tres años más tarde era famosísima. Un par de oleadas de cupletistas aparecen en los primeros diez años del siglo. En las informaciones marginales aparecen sus nombres y sus éxitos. Podríamos contar hasta quiénes son sus amigos. Lo único que no hemos podido averiguar son sus biografías. A principios de siglo contaban unos veinte años, «más los que dejaban de contar», añade Retana. Casi todas habían desaparecido de los escenarios en 1920. Estrellas errantes, nadie ha podido escribir su verdadera historia. Pero sólo sus nombres, y el perfume que para muchos desprenden, bastará como recuerdo entre irónico y agradecido por la dicha que supieron dar y por lo pequeña que esa dicha fue.

Sus coreografías eran múltiples, aunque todavía poco desarrolladas. Comenzaban a asomar los mantones de Manila. Aparecían las joyas a medida que se iban enriqueciendo (más por los regalos que por los sueldos). Las plumas. Los vestidos con florones. Peinetas. Pero, generalmente, el espectáculo era humilde. Un coloreado telón de fondo y ninguna complicación ambiental. Los suntuosos mantones de Manila, que igual servían para ocultar míseras ropas íntimas que para mostrar frescas carnes adolescentes, que hacían las veces de abanico, de capote, de túnica imperial. Elemento tan funcional en las cupletistas como las melenas para los cantantes de ahora.

Así salían a cantar la **Zambra gitana, La Cachunda, El conejo automático, El mozo crúo**, que estuvo a punto de originar una crisis ministerial en 1904; cupletillos verdosos, ingenuos, vulgares, fantásticos, realistas, satíricos, llenos de frases de doble sentido, de babilonios, de novios demasiado afectuosos y viejos calaveras, de cosas que se ven y cosas que se adivinan, de Reyes en el exilio (¡ya!), de frivolidad y de tristeza... La Bella Otero, La Tortajada, Amalia Molina, Luisa Rubí, que en 1906 cantaba con sabroso éxito el **A mí, plin**; Pilar Monterde, que era la Soraya de la época, dado que aparecía asiduamente en la revista de Zamacois, **Vida Galante**... Nombres recordados u olvidados, ejércitos de cupletistas de años o de días. No grabaron discos, no aparecieron en las películas. De haber nacido en América, muchas de ellas serían hoy tan famosas como Judy Garland, pero esta historia se ha repetido en todos los sectores.

El género ínfimo, francés, italiano, quedó definitivamente nacionalizado hacia 1910 con la aparición de Aurora Mañanos Jaufrett, alias La Goya. Se iniciaba la tiranía de las variedades, cuyo esplendor llegó hasta 1927, poco más o menos. En ese año se estrenaba la primera verdadera revista, **Las castigadoras**, con Celia Gámez en un papel casi de relleno. «No se piense —apunta Retana— que la soberanía de la canción española fue consecuencia del incentivo personal de sus cultivadoras, aunque las había en 1912 con "sex appeal" que habría hecho resucitar a un occiso: Fornarina, Chelito, Manón, Preciosilla...». No, no era eso sólo. Muchas de nuestras cupletistas cantaban realmente bien, y por eso las aplaudían en Francia y en América Latina.

El Trianón Palace, en Alcalá, entre Cedaceros y Sevilla, era la catedral de las variedades. Su competencia con el Romea hizo ganar más a las divas, que por esa época empezaron a ser ricas. En Barcelona, el Eldorado y la Maisón Dorée acaparaban las mayores clientelas. La locura de las variedades llegaría a su cenit dentro de los felices veinte, durante los cuales las grandes cupletistas tendrían más fama, nombre y dinero que las cantantes actuales. Las cupletistas, las papillonas —o tanguistas— y las adictas al charlestón africano copiado de la Baker.

Figuras después del 20

No cabe aquí, aunque sería muy ejemplar, un estudio de los felices veinte, aquel tiempo dorado que acabó para siempre con el estilo del siglo anterior y quería desquitarse de una guerra cruel, esperando que la Historia no volvería a repetirse. Los años bellos, los años alegres y confiados. Siempre, naturalmente, con alguna tristeza. Todo ello queda reflejado en las canciones, miles de canciones recordadas y olvidadas.

En 1920 murió Gallito, y el pasadoble de su nombre sonaba por todas las esquinas. Casi tanto como el cuplé **Nena**, que cantaban los ciegos con gran emoción. Y se multiplicaban operetas y zarzuelas: **Eva**. La

princesa del dólar, El vals de los pájaros, Los calabreses, La canción del olvido, algunas de ellas con seis o más actos, como para llenar toda la tarde del domingo familiar. Y, naturalmente, **Las corsarias,** tema lleno de pornografía y anticlericalismo que casi nadie entendía. Pilar Alonso era la reina del cuplé barcelonés: **La zamorana, La galvana** y todos los cuplés catalanes renacidos, que más tarde, medio siglo más tarde, haría populares la deliciosa Guillermina Motta.

Con timidez empezaban a cantarse tangos en los fines de fiesta y como platos de relleno. En un cuplé se decía que «el tango se baila con mucha languidez, por eso lo ha prohibido el Papa Pío Diez». Nieves Sala, Esperanza Iris y Purita Mareca pretendían popularizar el nuevo género llegado de Buenos Aires vía París. Luisa Vela y Emilio Sagi-Barba alcanzaron uno de sus mayores éxitos con la obra **La dogaresa,** que cantaban hasta los lactantes.

En 1921, los soldados que se dirigen al desastre en Annual cantan ese célebre pasodoble sacado de una revistilla:

Allá por la tierra mora,
allá por tierra africana,
un soldadito español
de esta manera cantaba:
«Como el vino de Jerez
y el vinillo de Rioja...».

Y Mercedes Serós hacía que en todos los patios se cantaran las hazañas de otro de nuestros buenos bandidos: **Diego Montes,** «un valiente bandolero, de roca tiene el pecho y el aspecto fiero».

Y Carmen Flores **(Lo mejor de Tablada),** Emilia Bracamonte **(Niña, ¿de qué te las das?),** Nitta-Jo **(Mi hombre, Les Baisers)** y, sobre todas, la inmensa Raquel Meller, que interpreta **Maldito tango** y **Cielito lindo,** ambos temas estrenados por otras cupletistas, y también otro tango lleno de tópicos y aromas arrabaleros, **Milonguita:**

Milonguita,
los hombres te han hecho mal,
y hoy darías toda tu alma
por vestirte de percal.

Sin embargo, los tangos aún se bailan poco. Lo que priva es el fox-trot, lento, lleno de suaves violines, como **Oh, Johnny, Johnny.** Y para los jóvenes que desean mover el esqueleto, ahí está el shimmy, que Mayol, el rey parisiense de la revista, difunde por medio mundo.

Las operetas venían a ser revistas de gran lujo: **El príncipe carnaval, La holandesita, La rosa de Estambul.** Y las zarzuelas eran operetas a la española: **La alsaciana, El pájaro azul.**

1922 proclama el éxito de una revista madrileña de Tomás Borrás: **Arco iris.** Todos los novelistas eróticos del momento se dedican en sus ratos libres a escribir revistas de corte galante, como **Flirt,** en la que colaboraron casi todos. Eugenia Zúffoli, María Caballé y Eugenia Galindo participan en las mejores. La Zúffoli era la más famosa y admirada. Sus canciones y cuplés, como **Olvídame,** corrían de boca en boca. En las revistas no faltaban los fados portugueses, los garrotines andaluces y las zambras o rumbas del Caribe. Ni faltaban extraños objetos que se regalaban al final del espectáculo: martillos, flautas... El cuplé está en su máximo apogeo. Aquel año se canta sobre todo el **Wayawais.**

1923: Huele a guerra. Mussolini está ya en el poder. Hitler está a punto de llegar a arriba. En América, los «gangsters» derraman alcohol y balas de metralleta. Pero se cantan **Ven, alegría** y otro cupletillo sobre la recién descubierta tumba de Tutankhamen. Por primera vez triunfa en España un disco (naturalmente, americano): **Yes, we have no bananas.** Se bailan la java y, sobre todo, el fox-trot. La Goya canta un cuplé titulado **Foxtromanía.** Y ya triunfan por todo el país los grandes tangos: **La copa del olvido, Carne de cabaret, El taita de arrabal.** La zarzuela lanza su canto de cisne con una gran creación: **Doña Francisquita.** España es una mecha prendida que explota reiteradamente en mil lugares distintos: Zaragoza, Barcelona... Y todos cantaban aquello de **Hay que ver, hay que ver...**

1924: En este año aparece una canción que había de dar mil vueltas al mundo: **Valencia.** Había pasado inadvertida dentro de la

E. Suffoli.

Estrellita Castro.

Celia Gámez.

zarzuela **La bien amada.** Seguía el éxito del **No tenemos bananas,** que cantaba con infinita gracia Gloria Guzmán, muy joven y muy hermosa. La Serós renovaba su repertorio con **El saltiró de la cardina** y **Muñecos.** Y Pilar Alonso, también, con **Una lágrima** y el tangazo **Porque era negro.** Claro que el rey indiscutible del tango era ya Spaventa.

1925: Es el año más tranquilo, sosegado y feliz de la década. Incluso la gente piensa que el fantasma de la guerra ha desaparecido para siempre. ¡Y es el año del charlestón! Todas las orquestas del país copian un disco de Paul Whiteman, recién llegado. ¡Y es el año de la presentación en España de don Carlos Gardel, al fin! Pero también triunfan Nitta-Jo, la francesita **(Al Sena);** Blanquita Suárez, el Niño de Marchena, la Serós **(Al Paraguay),** Spaventa **(La pebeta, Aquel tapado de armiño, Francesita, La provincianita, Pingo mío, Nubes de humo).** Spaventa había sido el primer tanguista, y por eso fue el que más éxito obtuvo. Ramoncita Rovira cantaba una parodia de tango, el **Fumando espero,** que se clavó en todos los corazones. Llega el «jazz» a España. Se multiplican las revistas, en las que había cuadros y títulos para todos los gustos, incluso aquel que decía: «Alirón, alirón, es el Barça campeón». La titulada **Kiss me** fue la más célebre en este año feliz y saturado de revistas.

1926: El año del «Plus Ultra», hazaña que Gardel cantaría en uno de los tangos más ridículos y oportunistas que se conocen. Continúa la furia del charlestón: **Constantinopla.** Las orquestas tocan el **Indian Love Call.** Y por la naciente radio chillan miles de voces el vals **Always,** del compositor más importante de toda esta época, Irving Berlin. En **Las niñas del serrucho,** Rosa Rodrigo, María Caballé, Blanca Pozas y Eva Stachino se lanzan a cantar aquel «ruido de sartenes y cacerolas», como llamaban al charlestón, con música de Ellington. Retorna Carmen Flores con el cuplé **Y es el Niño de la Palma.** El pasodoble de **La calesera** bota por calles y plazas en charangas, bandas y orquestinas. En la intimidad de los bailes se tocan los tangos **Cocaína** y **Gallegüita,** eminentemente trágicos. Rosa Rodrigo causa furor en todo el país. Su **Ave de paso,** de la revista **Joy Joy,** calaría hondo en cuantos la querían y admiraban.

1927: Se han hecho populares el cine y sus estrellas. Estreno de **Las castigadoras.** En América se condena a los anarquistas Sacco y Vanzetti, que servirían de tema para una docena de preciosas canciones folklóricas y una película de 1971. Llega la moda del pelo corto, **a lo garçon. El sobre verde** populariza buenos números: **El tangolio,** el chotis de la Raquel, **Soy de Madrid, oui, oui.** Agoniza el charlestón con **Any ice today, Lady?** Conchita Piquer vuelve de América imitando a Al Jolson y a Eddie Cantor. Consuelo Hidalgo canta la java **El grisú.** En Barcelona hace furor la revista **Charivari.** Los caballeros comienzan a abandonar los sombreros y a utilizar trinchera. El tango llega a su cúspide, y con él, Spaventa **(A media luz)** y Gardel. Un vals es el baile de moda: **En un pueblito español;** la música es de Mabel Wayne, la misma de **Ramona.**

1928: Ramona es lo que más se escucha y toca en España. Y otro vals: **Together.** Y docenas de tangos: **Un tropezón, A la luz del candil, Dandy, No te engañes, corazón, Lo han visto con otra, Bandoneón arrabalero, ¿Qué-vá-chá-ché?,** de Discépolo; **Esta noche me emborracho:**

Sola, fané, descanyada
la vi esta madrugada
salir del cabaret...

Tangos llenos de crímenes, bajezas, chulánganos; saturados de una visión negativa y pesimista del mundo y de la vida; nostálgicos, tristísimos, adorables tangos. Gardel tenía **Adiós, muchachos, Ché, Papusa,** oí. Y Spaventa, **La cieguita.** En este año, todo el mundo canta tangos, incluida Celia Gámez, Celia Deza (anunciada como la «Raquel moderna»). Entre tanto, la decadencia del cuplé era patente. Y la revista no alcanza ningún éxito notable.

1929: Con la muerte de los «veinte» desaparece la sensación de dicha, de seguridad. Termina definitivamente la bella época. Al

optimismo frívolo y juguetón surge en todos los campos un pesimismo dramático, incluso en la música frívola. Lo venía pregonando el tango. Otro vals de la Wayne, **Chiquita,** es ya nostálgico. Con la desaparición de Eldorado, el cuplé sufre un golpe mortal. Leve brote de charlestón gracias a Reyes Castizo: **Madre, yo quiero un negro.** Estrellita Castro, cupletista de grandes recursos, se desgañita con el naciente andalucismo. Blanca Negri se convierte en «versionera» de las películas americanas, pero canta tangos deliciosos, como **Garufa.** Y en el umbral de 1930 renace un nuevo género de revista, más pornográfico y basto aún. La dulzura, el encanto de los felices veinte ha muerto de vejez, ha ido languideciendo, y pronto se tendrá de él un recuerdo más o menos grato. Quienes hoy andan locos con la música «pop» no podrán tal vez entender la importancia de las canciones y las figuras que apresuradamente hemos ido anotando. Pero la tuvieron, ya lo creo que la tuvieron. Y tal vez mayor que títulos y nombres de ahora mismo, a quienes por razón de actualidad dedicaremos más espacio.

Con la llegada del cine sonoro y la popularización de la radio, el cuplé desaparecería casi por completo (y también el tango). Hasta después de la guerra no resurgiría aquél, precisamente de la mano del cine. Surge ciertamente algún cuplé famoso, como **Bajo los puentes del Sena.** También aparece algún charlestón coreable y muy típico, tal **Si vas a París, papá,** pero lo que de verdad gusta en España es otra cosa.

En los primeros años treinta se llevan los danzones, los boleros sensuales, los sones frenéticos, las rumbas «sexy»: **Muñequita linda, Marta, Esclavo soy, Siboney, Morucha, Aquellos ojos verdes.** De Argentina subimos a Cuba, y **El manisero** es una frenética explosión popular.

A su lado, el andalucismo incipiente, que después de la guerra sería una plaga que nos asola todavía hoy. Y chotis de matiz político, como el dedicado a don Manuel Azaña. Y los sempiternos pasodobles dedicados al mundo del toreo y sus hazañas. Renace la tonadillera castiza, ahora andaluzada, con Conchita Martínez y sus grandes éxitos (**Vámonos pa Cái, Mary Cruz, Soleá, Carmela**), y sobre todo Conchita Piquer (**Limón, limonero, Triniá, Herencia gitana**). La Piquer, de la mano de Rafael de León y Manuel Quiroga, iba a ser la reina del llamado folklore español.

Y de los cuplés, ¿qué se hizo? Cuplés con todas las historias del mundo dentro, folletines, sentimentales (los mejores), andalucistas, los de Pastora; madrileños chulapones, fados portugueses, con noticias que llegaban de Astracán y de Pennsylvania; cómicos hasta desternillarse (**Rosendo, ¿qué estás haciendo?**), picantes o verdísimos, por lo general. De los cuplés, ¿qué se fizo? Llegarían más tarde Lilián de Celis y Sarita Montiel, pero las cosas no podían ser las mismas. Entre otras cosas, había por medio una guerra civil.

La Fornarina

Consuelo Bello Cano nació en Madrid (cuesta de Areneros, hoy Marqués de Urquijo), en mayo de 1884, hija de un guardia civil y de una lavandera del Manzanares. Hasta los diecisiete años, que ingresó como corista en la Zarzuela, llevó una vida desgraciada y pobre, ayudando a su madre. Pero muy pronto, en 1902, debutó en el Salón Japonés como cupletista. En el Japonés se hacía llamar Rosa de Té y tenía un papelito en la revista **El Pachá Bum-bum.** De allí salió ya con su nombre de Fornarina. En 1905 actuaba en el Novedades y su cuplé **¡Ni una palabra más!** significaría su primer éxito.

Sara Montiel.

La Fornarina.

Raquel Meller.

Del Novedades al Romea, en donde conoció al periodista José Juan Cadenas, el cual haría de ella a la más célebre y mejor cupletista de principios de siglo. La enseñó a cantar, escribió canciones, tradujo otras, diseñó vestidos.

Todos los salones madrileños del género ínfimo se la disputarían. En 1906 actuaba en el Kursaal Central (hoy cine Madrid), en donde estrenó **La primavera** y las **Aventuras de don Procopio en París.** Se trataba simplemente de la célebre **Machicha,** baile de moda en París por entonces.

Casi todo el repertorio de la Fornarina era francés, traducido y adaptado por Cadenas. A cada viaje a París volvía con el pelo más largo y más rubio (fue la introductora en España del rubio de infusión de manzanilla y agua oxigenada), y con nuevos cuplés sicalípticos que luego cantarían todas las jovencitas españolas. Eran canciones fuertes, picantillas, pero no en exceso. Aunque las madres españolas se enfurecían contra ellas, no podían evitar su progreso en la sensibilidad del país. En muy pocos años, las composiciones de los «chansonniers» franceses vuelan por España con letras traducidas y adaptadas. **A la Martinica, El sátiro del ABC (La petite dame du Métro), La canción del Rhin (Le long du Missouri).** Hasta un cuplé tan famoso como **La historia de Juan Español** tiene música francesa.

Fue precisamente ese el gran mérito de la Fornarina. Con su voz de pájaro, su coqueteo casi humilde, su picardía contenida, supo poner la sensibilidad española a «altura europea». La seducción de lo desconocido, del París luminoso y pecador, llega como un revulsivo sobre una gente todavía demasiado pacata y moralista.

Claro que también la Fornarina cantó temas eminentemente españoles. Su cuplé de presentación, por ejemplo, **Cuando voy a provincias; El Polichinela,** tan conocido, que ella estrenó en el Apollo de París en 1908; **Clavelitos,** estrenado en la Comedia de Madrid en 1910. **El último cuplé,** que cantó poco antes de morir, en 1915, como un presagio de su prematuro fin.

Una larga juventud tumultuosa, llena de escándalos (más por los demás que por ella misma), quedaba truncada. Su adolescencia, según se cree, había sido poco ejemplar, pero el cuplé la redimió de esa miseria y la convirtió en una de las mujeres más admiradas de España en la primera década. Salió varias veces al extranjero, pero no obtuvo éxitos como La Bella Otero, La Tortajada, la misma Raquel. No iba allí a dar, sino a traer. «Su arte —escribe Zúñiga—, que después de la guerra hubiese parecido amanerado, tuvo el encanto de desaparecr cuando todavía estaba en plena fiebre, en ebullición. Por eso, su recuerdo es inalterable y su arte fue, como todo lo breve, exquisito. Al morir dejó una estela de admiración, legendaria como todo lo que aumenta una simpatía irresistible».

Como mujer, la Fornarina era muy hermosa. Aunque llena de curvas, no lo era en exceso, según la moda de la época. Ella inventó el uniforme de la cupletera: falda de lentejuelas y mucha falsa pedrería que brillaba cegadoramente ante los focos y reflectores que caían sobre el escenario.

Fornarina ha sido una de las más importantes cantantes españolas de todos los tiempos y, desde luego, la introductora y la primera reina, en el tiempo, del cuplé.

La Goya

Era pequeñita, como la Fornarina, más gorda que ella, morena y con expresivos ojos negros. Aurora Purificación Mañanós Jauffrett nació en Bilbao en 1891. En 1911 debutó en el Trianón Palace de la capital sin sueldo, a condición de cerrar el programa de variedades selectas. Pero fue tan grande su éxito que comenzó en seguida a cobrar cien pesetas diarias, la misma cantidad que las más encumbradas.

Seguidora de la Fornarina, renovó todos los aspectos del cuplé: un vestido para cada canción, temas netamente españoles, bailes de moda. Fue la gran dignificadora del género ínfimo, consiguiendo que sus canciones, casi siempre intencionadas, pudieran ser oídas por madres honestas y niños inocentes, gracias a su suave arte interpretativo. Adecentó los repertorios cupleteros y resucitó hermosas y viejas tonadillas de siglos pasados. Gracias a ella, las «indinas» podían presentarse en público sin grandes contratiempos.

Ya su primera canción fue un merecido éxito, la tonadilla **La Tirana del Trípili,** con música de Chapí y letra del siglo XVIII.

Con el trípili, trípili, trípili...
Esta cancioncita se canta y se baila.
¡Ay, mi chiquilla, ay, mi tirana,
tú me has robado el alma!

Y esa misma noche interpretaba la habanera **Ven y ven,** otro de los cuplés más famosos:

El día que yo nací,
le oí decir a mi madre,
eres el vivo retrato, mi vida,
de un amigo de tu padre.
Ven y ven y ven,
chiquillo vente conmigo;
no quiero para pegarte, mi vida,
ya sabes pa qué lo digo.

Todo esto en 1911. Hasta mediados los años treinta, en que La Goya se retiró después de haberse casado con el escritor Tomás Borrás, la gran tonadillera sería la se-

gunda figura indiscutible de la escena española, la segunda, porque la primera era Raquel Meller.

Todos sus cuplés se hacen famosísimos: el **Balancé,** lleno de alusiones políticas a Romanones, Canalejas, Maura, La Cierva; el **Tápame, Tris-Tras, La chula tanguista, La Cruz de mayo,** uno de los primeros éxitos del andalucismo; **La Cruz de guerra,** magnífica letra de asunto bélico español (1921, Annual); **¡Ay, Sandunga!** (1924), una maravillosa canción; **Flor de mal, Maldito tango, Muñequita de trapo.** Adoptó todos los éxitos de fuera: la java, el wayaways, el fox-trot. Maja goyesca, duquesa torera, chulapona madrileña... La Goya tenía un repertorio amplísimo y sabía interpretarlo con gusto excelente.

El Trianón madrileño y el Eldorado barcelonés fueron sus centros, adonde iban a verla viejos verdes y amas de casa, ministros y soldados de permiso. Toda una época, a pesar de todo feliz, simpática, levemente inquieta. Cuando el fox-trot anulo al chotis, La Goya aparecía verbenera, como si entrara en La Bombilla, aunque se salía con una tonada norteamericana.

Su retirada de las tablas frívolas fue decisiva. Nunca volvió a aparecer. La gran señora del cuplé murió en Madrid en junio de 1950, dejando tras de sí una aureola de arte y buen gusto imperecederos.

Raquel Meller

«Antes de ella —y pongan aquí los nombres que quieran— no hubo nadie. Nadie ha habido después, y coloquen, uno por uno, los nombres de todas las tonadilleras». Así escribe de Raquel Meller, Angel Zúñiga en su magnífica **Historia del cuplé.**

¿Apasionamiento de amigo y admirador? No lo creo, pues todos coinciden en lo mismo: Raquel Meller ha sido la mejor cantante que ha tenido España, la más artista, la más completa. Y, desde luego, ha sido con mucho la más admirada, la más conocida en el mundo, la más querida.

Francisca Marqués López nació en Tarazona (Aragón) el 9 de marzo de 1888. Murió en Barcelona el 26 de julio de 1962. Entre ambas fechas, toda una historia de éxitos, toda una historia de la canción española. Mujer hermosísima, individualista, personal, artista en la mejor acepción del término, Raquel Meller llenó con su voz no sólo la década de los veinte, sino hasta nuestros días. Y no sólo España, sino Francia, las tres Américas, medio mundo.

Si La Goya fue la dignificadora de las variedades, Raquel fue la purificadora, según aguda observación de Retana. Después de haber sido modistilla en Barcelona, se presentó en esta ciudad. Muy pronto lograría colocarse a la cabeza de todos los cantantes del momento, tanto españoles como extranjeros. Sin embargo, no solía estrenar cuplé alguno, como hacían las divas del momento. Cantaba los ya estrenados, pero lo hacía con tal arte que nadie quería volver a oírlos a no ser en su voz.

Raquel repartió su vida entre Barcelona y París, con frecuentes salidas a otros lugares. Chaplin le ofreció protagonizar su película **Luces de la ciudad,** pero ella se negó y, finalmente, en el film sólo quedó la música de **La violetera.** Se codeó con los mayores artistas del momento, con Reyes y escritores famosos (Huxley, el severo, la elogió mucho). Dos veces se casó: primero, con el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, y después, con un caballero francés, terminada ya la guerra.

La Goya.

A París fue por vez primera en 1919 y pronto se convirtió en ídolo de la ciudad. En Nueva York se presentó en 1926, la butaca a 25 dólares, precio desorbitante entonces (Chevalier, años más tarde, sólo cobraría siete); Los Angeles, Londres, Buenos Aires, Madrid... Popular en medio mundo, toda la prensa la elogiaba o criticaba su vida privada (afición a los perros, rareza en el vestir, etcétera). En 1945, Franz Johan la incorporó a su revista vienesa.

Hasta poco antes de morir le ofrecían contratos fabulosos que no quiso aceptar. Raquel Meller ha sido toda una época, un capítulo de la Historia de España, al igual que algunas de sus canciones, sobre todo **Mala entraña.** Sobre todo, **El relicario.** Sobre todo, **La violetera.**

Raquel Meller tenía una dicción clara, limpia; una voz purísima. Era la trágica del cuplé. Espléndida actriz, vivía cada canción segundo a segundo, sobre todo esas canciones en que cada estrofa significa un sentimiento distinto. Mujer de genio, insobornable, vivió siempre como artista, sin preocuparle mucho ni poco lo que pensaran los demás. Por eso tuvo tan grandes y fieles amigos. Transmitía la emoción apenas surgía en el escenario con su vestido negro y su mantilla blanca cubriéndole la frente.

Al morir le habían concedido docenas de condecoraciones: la Legión de Honor, la Cruz de Alfonso XII, la For Merit inglesa... Los grandes de este mundo deseaban su compañía, porque Raquel no era la tonadillera vulgar, burra y descocada, sino una mujer culta, una actriz, una artista.

Aunque su repertorio era amplio, las tres canciones citadas eran siempre la base del mismo. **El relicario** y **La violetera** eran Raquel Meller. Pero también cantaba otros cuplés. Cuplés que en su boca gustaban a todos por igual, grandes y pequeños, honestos y deshonestos, hombres y mujeres. Mencionemos tan sólo algunos títulos: **La cautiva de Granada, La esclava mora, Tus be-**

sos, **Agua que va río abajo, Mieres del camino, Mimosa, Flor de té,** ese monumento a la cursilería de la época; **Pastorela, Margaritina, La reina del cortijo, El Noi de la mare, La tarde del Corpus, La modistilla, El canto de los apaches, El liberal, La peliculera, Tornant de Montserrat, Acuérdate de mí, A hierro muere, Soy de Madrid, Gitanilla errante,** etcétera.

Terminemos esta breve nota con las palabras de Huxley: «No aparecen más que dos o tres excelentes (actores) a cada generación. Yo he conocido a unos cuantos: (...) y a Raquel Meller, la más refinada, la más noblemente aristocrática intérprete de la pasión que yo haya visto jamás, une ame bien née, si las hay, y a Charles Chaplin. Todos ellos, hombres y mujeres geniales».

Las Argentinas

«Argentina» fue el apodo de cinco cantantes del primer tercio de siglo español. Tres de ellas fueron muy conocidas y de valía indudable. Las otras dos, **Olimpia d'Avigny,** napolitana, y **María Cores,** bonaerense, introdujeron en España la machicha brasileña, que hacía ya furor en toda Europa, e interpretaron canciones tanto italianas como porteñas o internacionales. La mímica y el estilo de Olimpia fue una de las escuelas en que aprendió Raquel Meller.

Probablemente la más conocida de todas sea **Imperio Argentina,** ya que no hace aún muchos días ha actuado en Televisión Española, para demostrar que aún conservaba su agradable voz de siempre. Magdalena Niles nació, más o menos, con el siglo, y se presentó en el Romea de Madrid en 1924, cantando tango acompañándose a la guitarra.

En realidad, pasó sin pena ni gloria hasta después de la guerra. Cantante discreta, bailarina mediocre, el cine y su publicidad le dieron una fama desorbitada en los años cuarenta, con peliculones como **Morena Clara, La hermana San Sulpicio, Carmen la de Triana** y **Nobleza baturra, Su noche de bodas** y varias más, casi todas de Juan de Orduña. Por si esto fuera poco, cuando regresó de Buenos Aires, fallido su matrimonio, interpretó nada menos que **Ama Rosa.**

Eso sí, realizó centenares de grabaciones muy vendidas y escuchadas, de todos los géneros. Hasta cantó los cuplés de la Meller sin sonrojarse. Imperio Argentina ha sido la actriz más famosa de la posguerra y una cantante muy escuchada del género folklórico, olvidada de sus primeros tangos.

La Argentina se llamaba en realidad Antonia Mercé y fue, sobre todo, bailarina y reina de los palillos, por lo bien que los tocaba. Nacida el siglo pasado, murió en 1937 en Biarritz, en extrañas circunstancias. Argentina fue el polo opuesto de Tórtola Valencia: aquélla, intuición; ésta, sabiduría y estudio. Había comenzado como cantante hacia 1908, pero su mala voz no podía llevarla muy lejos. Por eso se dedicó a la danza.

Y como danzarina fue célebre en medio mundo. Abandonó pronto las catedrales de los géneros para bailar Albéniz, Granados, Falla. Dicen que nadie ha superado su **Danza del fuego.** Ordenada, inteligente, segura, Argentina no triunfó por su cara (era feúcha) ni por sus generosidades, sino sólo por un arte escueto, serio, difícil de imitar, aunque se haya intentado tantas veces.

Encarnación López se hizo llamar **Argentinita,** como homenaje a Antonia Mercé. También empezó como cantante, y no lo hacía mal. En 1914 estrenaba una canción muy conocida durante largos años y que cantaría hasta la misma Raquel: **La pandereta.** Y años más tarde, un pasodoble igualmente famoso: **Niña, ¿de qué te las das?**

La Argentinita tenía como amigos y admiradores a García Lorca, Sánchez Mejías, Neville... Y para sus éxitos tampoco se valía de su cuerpo, sino del movimiento artístico de su cuerpo.

Fue una folklórica en el buen sentido. Conocía canciones y danzas de todas las regiones españolas y sabía interpretarlas adecuadamente, sobre todo a partir de 1932, cuando le asesoraron Lorca y Mejías. De hecho, casi todo lo que se ha hecho en este terreno después de la guerra no ha sido otra cosa que seguir los pasos primeros de La Argentinita, que, como las anteriores, probablemente no era argentina.

«Tenía un gran conocimiento del baile y del cante, alternaba con elogiosa discreción ambas cosas y sabía llegar a la raíz de su pueblo, sin grandes gestos ni aspavientos, en una forma breve, graciosa, exquisita; que breve, gracioso, exquisito fue el arte de Encarnación López», escribe Zúñiga.

Sus interpretaciones más famosas fueron: **Sevillanas del siglo XVIII, Romance de los peregrinitos, Las calles de Cádiz, El café de Chinitas, Tango del escribano,** etcétera.

La Argentinita murió en Nueva York en 1945, cuando ensayaba con su ballet.

La Argentina.

DICCIONARIO: CUPLES Y ZARZUELAS

Antes del 20

ALONSO, Pilar.—Mallorquina. Fue la más admirada en Barcelona, inmediatamente antes de 1920. Tenía poca gracia y era feúcha. Además, resultaba bastante cursi a pesar de su buena voz. Pero cantaba cuplés en catalán, cuplés que todo Barcelona coreaba y repetía: **Els focs artificials, Las carameIles.** Algunos los repetía con más éxito Raquel Meller. Pero los grandes aplausos de Eldorado no se repitieron en Madrid. Su reinado fue muy efímero. En 1925 se casó y se retiró a su isla natal.

AVIGNY, Olimpia d'.—Napolitana, se presentó en Madrid en 1907 con María Cores como Las Argentinas, bailando la machicha brasileña. Luego cantaría temas napolitanos: **Marechiare, Oh, Mari, Torna a Sorrento.** Tan buena era su mímica, que fue copiada por muchas «vedettes», incluida la Meller. Romántica, sentimental, obtuvo grandes éxitos con cuplés españoles: **Mariana, Coplas del corazón, Olvídame.** Aunque ganó mucho dinero, lo perdió todo en el juego y murió pobre, cumplidos los sesenta años.

BELLA OTERO, La (1869-1965).—Gallega. Carolina Otero era ciertamente muy hermosa, con una cinturita de avispa, por lo que era grandemente solicitada en los salones de París. Colette la estimaba mucho. Fue la primera española que realmente triunfó en Europa gracias a la navaja en la liga, castañuelas y meneos muy atractivos. Por ella anduvieron de cabeza príncipes rusos y millonarios yanquis. Sin embargo, en ninguna parte vemos confirmado que supiera cantar o, al menos, bailar. No obstante, era considerada la española más guapa del momento. Lo que no es poco.

BRACAMONTE, Emilia.—De Ayamonte. Cupletista cómica, fue la única que se atrevía a utilizar el repertorio de la Isaura. Desde 1916 se estableció en Bilbao, ciudad en una de cuyas emisoras era locutora hace unos pocos años. Era tan ducha en el género **fino** como en el cuplé humorístico: **Amor de muñecos, ¡Ay, Cipriano!** Había comenzado de adolescente en la zarzuela. Se hicieron famosos su tango **¡Pucha, que sos compadrito!**, escrito por el novelista Zamacois; **El chulo encefalítico** y **Serapio**..., aplo.

CACHAVERA, La (Antonia).—Quizá uno de los ejemplos máximos de la desvergüenza y procacidad cupleteril. Se hacía llamar «La diosa del placer» nada menos. Y eso que era de buena familia y educada en las monjas. Dicen que por su culpa cayeron varios gobernadores civiles y que siempre tenían que asistir guardias a sus representaciones. Pero caído el telón, la diosa se convertía en una señora muy, pero que muy decente. Fue reina del Paralelo barcelonés y no se ha retirado nunca. En Bilbao apareció en 1935. Y mucho más tarde, siendo ya realmente vieja, en Barcelona.

COLA, Josefina.—De ella se sabe únicamente que era una de las más conocidas cantantes de variedades en los «music-halls» de Barcelona en 1915. Y que aparecía sentada de rara forma en una silla.

CHAVITA, Luz.—Actuaba muy a principios de siglo en París, émula de la Bella Otero y de Rosario Guerrero. Pero nadie sabe si era andaluza o normanda. Ni cantaba ni bailaba, pero se dice que también era soberanamente guapa.

CHELITO, La Bella (Consuelo Portella Audet).—Cubana, se presentó en Madrid antes de 1905. Era la inocencia tentadora, la picardía ingenua. Había nacido en 1886 y murió en Madrid en 1929. Después de una jira por América, cantando cuplés, volvió bailando la rumba de los cocos. Decía las cosas más atrevidas con aire inocente, y las más inocentes, con el aire más procaz. Era un desafío a una sociedad puritana. Sus verdulerías han pasado a la historia. Tenía tan poco talento como mucha belleza. Varió el cuplé de la pulga interpretándolo en la cama con esta letra:

No sé lo que es lo que mi sangre inflama
y que a salir me obliga de la cama;
no sé explicar por qué impaciente estoy
y aunque busco, en la causa no doy.
¡Cáscaras! Ahora sí que ya adivino,
es un bichito pícaro y dañino;
y en prueba de que es muy desvergonzado,
¿a que no aciertan dónde me ha picado?

Otros temas suyos: **Las pantorrillas** (para mostrar las piernas), **Un paseo en auto** (de verdor subidísimo), **La chula tanguista**, etcétera.

La Bella Chelito

CHICLANERA, La.—Especialista en danzas andaluzas y orientales, con su velo de qui-

Adela Lulú.

Amalia de Isaura.

ta y pon. Es el prototipo de la cupletera de 1900

DORA LA CORDOBESITA (1902-1964).—Empezó a cantar muy niña y ha sido una de las mejores intérpretes de canción andaluza, sobre todo en el **Fandanguillo de Almería** y la hermosa canción que comienza: «De noche cuando me acuesto le pido a la Virgen de la Macarena...». Sabía utilizar con garbo el mantón de Manila y era dueña de gran comicidad: **Pa perdé la cabesa.** Mujer de belleza típicamente andaluza, quedó inmortalizada por Julio Romero de Torres. Todavía joven, se casó con el torero Chicuelo.

ESPARZA ALVAREZ, María y Emérita.—Eran dos aceptables bailarinas, malas cantantes y mujeres de buen ver, según los gustos de la época. Ninguna de las dos cantó algo que pasara a la pequeña historia del género ínfimo, aunque fueron famosas.

ESTESO, Luisita.—Una superviviente de las varietés. Ha sido quizá la más fina imitadora sobre las tablas, género en el que se hizo rica. Comenzó muy niña, y hasta hace poco aparecía en los carteles. El remedo de **Mi hombre** era graciosísimo. Y aunque nunca se puso seria, sabía cantar: **Las carretas del Rocío, Claveles de sangre,** etcétera.

FLORES, Carmen.—Comenzó en América. En 1913 se presentó en Madrid como reina de la rumba, del tango y de los atuendos a base de plumas. La Meller decía de ella que era «un caballo loco en una cacharrería». Se retiró en el 27, reapareció en el 35 y a finales de los cincuenta era dueña de una pensión madrileña, en la que fue entrevistada por Angel Zúñiga para su libro **Una historia del cuplé.** Prototipo de la chulapona madrileña. De una arrogancia barriobajera, sus canciones eran himnos en las aldeas. Obtuvo grandes éxitos en Barcelona: **La castañera, Naranjera andaluza, La alegre viudita, La buenaventura.** Llenó con su gracia y buen arte toda una época del teatro cantado, con el naciente «género español».

GOYITA, La (Pepita Ramos).—Imitadora de Raquel Meller, fue muy popular en el Paralelo barcelonés. Sin embargo, duró poco tiempo en la cumbre. Sus mayores éxitos, **Batallón de modistillas,** de Retana; **Agua que no has de beber, Fado 31, Pericón del Plata,** etcétera.

GUERRERO, Rosario.—Fue una de las grandes del género ínfimo, difusoras en París del españolismo tópico. Tuvo gran renombre en gran parte de Europa y era muy cotizada. Hoy, poco más que su nombre ha quedado.

ISAURA, Amalia de.—Empezó casi niña en el género chico, en 1912, pero muy pronto se pasaría a las variedades de las que es una de las más destacadas artistas. Magnífica tiple cómica, la llamaban **enterradora de cuplés,** porque cuando estrenaba uno nadie se atrevía a repetirlo. De fino humor, era espléndida caricaturista de figuras y hechos de la actualidad. Su supervivencia ha sido asombrosa. En 1963 actuó en un espectáculo llamado **Mano a mano,** y fue quien se llevó los mayores aplausos. Su originalidad era sorprendente, así como su ingenio en las tablas. También tuvo su centro de trabajo en Barcelona, en el Eldorado. Sus temas: **El fox-trot salvaje, La tobillera, Yo soy, Los ojos de Estanislao, Los pantalones de Juan, El pequeño bolchevique...** Murió en 1971.

LULU, Adelita (Adela del Barco).—Madrileña. Como casi todas, de sus jiras por América volvió cargada de piedras preciosas y de dinero. Era ya famosa en 1905. A partir de 1911 se pasó a las variedades selectas, en las **soirées fémina** de la Zarzuela. Salía a escena con todas sus alhajas, y las señoras se volvían locas intentando adivinar quién se las había regalado. Graciosa, bonita, de un madrileñismo no grosero, fue una de las divas más admiradas de la época. Sus éxitos: **Ladrón, El debut de la aspirina, Manolo, De la vega valenciana,** etcétera.

MARIA LA CUBANA.—Probablemente era antillana, aunque se dice que pudo nacer en Almería o en Huesca. Era muy celebrada poco antes de 1920, gracias al atuendo que muestra en la postal que reproducimos.

MOLINA, Amalia.—Sevillana, cupletista de género andaluz, famosísima al alborear el siglo. Murió en 1956. Era actriz alegre, pinturera. Tocaba las castañuelas como los ángeles. Musa de escritores, sus tópicos andaluces encontraban los mejores ecos y salarios. Entre ellos se recuerdan **La novia del torero, Españolerías, Timitos sevillanos, Naranjera andaluza** y el tanguillo de los lunares de los Quintero. En París estrenó **Goyescas,** de Granados.

PRECIOSILLA (Manuela Tejedor).—«Aunque era de Calatayud, no era amiga de hacer favores si no había probabilidades de beneficio monetario, por lo cual consiguió llegar a ser la reina de los brillantes», escribe Retana. Al morir en 1952 dejaba más de cinco millones de pesetas (de las de antes). En realidad, y como tantas otras, más que a cantar se dedicaba a otros oficios.

QUIJANO, Resurrección (1890-1935).—Otra que hizo su agosto en América. Tuvo la desdicha de estrenar **El relicario,** que in-

mortalizaría la Meller, como tantos otros cuplés estrenados por otras.

SUAREZ, Blanquita.—Donostiarra. Especializada en operetas vienesas (**La viuda alegre, El conde de Luxemburgo**), se pasó en 1918 a las variedades en Eldorado. Tardó en retirarse: 1960, después de trabajar en multitud de revistas como **El sobre verde**. Era tiple cómica. Su mayor éxito, el Fado **Blanquita**, de Retana.

TORTAJADA, La.—Otra de las grandes triunfadoras en París, hacia 1905, con el repertorio típico español y toda su coreografía.

TORTOLA VALENCIA.—Con la Duncan y la Paulova, una de las bailarinas más célebres desde 1912. Musa de literatos y poetas, hizo célebres sus indumentarias, al margen de su indudable valor. Trabajó incluso con Max Reinhart. Una de las mejores coreógrafas de la época, llena de genio, sabía bailarlo todo espléndidamente. A principios del año 1955 moría en Barcelona. Pero nadie sabe a ciencia cierta ni dónde nació, ni cuándo, ni siquiera si era española.

Después del 20

ARAGON, Ofelia (1898).—Se presentó cantando jotas en 1914, pero pronto ampliaría su repertorio a temas de todas las regiones españolas. Jacinta Roy Yagüe —así se llamaba— es una de las escasas estrellas españolas en el auténtico sentido de la palabra. Contribuyó a su fama su rotunda humanidad baturra. En 1939 se casó con un industrial madrileño, y desde entonces nada se sabe de ella. Sus dos temas más famosos fueron **La hilandera** y **No me dejes sola.**

BARCENA, Catalina (1902).—Se presentó en 1927 como actriz en el Eslava y alcanzó tal éxito con sus imitaciones que se dedicó a cantar cuplés cómicos y a imitar a las divas de la época, sobre todo a la Meller, con mucha gracia. Fue una actriz muy querida en su época.

BENITO, Emilia.—Cantante folklórica, intérprete de temas regionales en espectáculos de cupletistas y bailarinas. Dicen que poseía cuarenta mantones de Manila y valiosas joyas. Ganó mucho dinero. Sin embargo, murió en México, en 1962, siendo cerillera de locales nocturnos.

BRIES, Edmond (Asensio Marsal, 1899-1954). Cartagenero. En los primeros años veinte era el gran ídolo del teatro Fuencarral. Se dedicaba a imitar a las estrellas de entonces, según la moda impuesta por el italiano Leopoldo Frégoli y seguida por muchos. Dicen que incluso mejoraba a sus imitadas, por los contoneos y por el lujo de sus vestuarios. Ganó una verdadera fortuna en España y América, pero murió pobre y olvidado.

CABALLE, María.—Una de las grandes en las revistas de los años veinte. **Arco Iris, La orgía dorada, Las maravillosas, Napoleónicas** son los títulos de los espectáculos en que actuó. Destacaba sobre todo por sus atuendos fastuosos. Se retiró durante la guerra.

CARVAJAL, Margarita.—¡Qué olvidada está Margarita! Llegó de México como turista y se quedó como cabaretera. Gran «vedette» del Romea y de mil sitios más, sus espectáculos pornográficos fueron famosos en toda España en los años 30, hasta que con la guerra Margarita volvió a su país y dicen que se casó con un político exiliado. De hecho, la revista **Crónica** publicaba sus escándalos, sus amores y sus fotos mal vestidas. Zúñiga asegura que existían telones metálicos en sus espectáculos. Como ejemplo de lo que eran, en **Gol** actuaba ante la portería. El que desde las butacas colara una pelota, tenía derecho a subir y besarla. Y de ahí para arriba. Pero dicen que era muy simpática y no cantaba mal. Títulos suyos: **Las de los ojos en blanco, Las inviolables, Las pistoleras, Los suspiros**...

CASTRO, Estrellita.—Nació en Sevilla en la primera década del siglo. Tras actuar en «music-halls» de Barcelona, Ofelia de Ara-

Tórtola Valencia.

María la Cubana.

gón le ofreció un puesto en el Romea madrileño. Rubia, ojos verdes, menudita, lleva cuarenta años en las escenas, incluidas las de cine y televisión. Aunque adicta al género andaluz, no se parecía en nada a sus antecesoras: Pastora, Amalia Molina, Dora... Alcanzó gran celebridad hacia 1930, con el pasodoble **La Cachucha.** En realidad, Estrellita es entonces una medianía con más juventud que arte. Sin embargo, su nombre es inolvidable desde que interpretó **Mi jaca,** canción estrechamente vinculada a la guerra civil, pasodoble de Perelló y Mostazo. También se hizo muy célebre **María de la O.** Estrellita ha permanecido fiel a su estilo. Ni siquiera ha podido ser «camp». Sólo andaluza, folklórica.

DEZA, Celia.—Desde 1919 era la más famosa intérprete de tangos argentinos en Barcelona. Aparecía en los escenarios vestida de gaucho y dicen que ni la oleada de grandes intérpretes consiguió eclipsarla. En su arte tanguero continuó hasta retirarse de la escena.

FLORES, Anita.—Cupletera de las últimas promociones, muerta en plena juventud. Tuvo gran éxito con **Amor japonés,** que empezaba:

Favorita mimada fui
de un magnífico Emperador
a quien tuve prisionero
en las redes de mi amor.

También fue célebre su versión de ese tango criollo nacido en las Ramblas barcelonesas titulado **Fumando espero.**

FLORIANA (Ana Arias Fernández, 1896-1947). Comenzó su carrera en Buenos Aires, en donde sus admiradores la cargaron de joyas y pesos. Apareció en Madrid en 1917, y pronto se convirtió en personaje popular de los «music-halls».

GIL, Gloria.—Hija del célebre tenor de zarzuela Gil Rey, triunfaba en Madrid a mediados de los veinte con cuplés para menores de dieciocho años. En 1931 emprendió una jira triunfal por Centroamérica. Allí la abandonó su marido. Regresó en 1936 y no se supo más de ella. Sus canciones: **El más bello fado** y **Canto del trovador.**

GUZMAN, Gloria.—Nacida en Buenos Aires a principios de siglo, llegó a España como actriz —y lo era buena—, pero se pasó pronto a la revista y las variedades. En 1924 fue quizá quien más discos vendió en nuestro país con el **Yes, we have no bananas.** Las revistas que estrenó son muy numerosas: **Nuevo Mundo, Bric a Brac, Mi costilla es un hueso.** Actuaba en el Palace con éxito enorme, debido a su simpatía. Fue gran amiga de Gardel, con el que actuó muchas veces, lo mismo en España que en París y Buenos Aires.

HIDALGO, Consuelo.—Reina de la opereta en los años veinte. Por una temporada se pasó a las variedades, cobrando mil pesetas diarias, cantidad increíble entonces. Mujer de gran personalidad, Edgar Neville le dedicó una hermosa biografía. Su canción más célebre fue la java titulada **El grisú.**

JARQUE, Tina de.—Una de las más importantes «vedettes» de las revistas de anteguerra, junto a Perlita Greco, la Carvajal, la Leonardo y Mapy Cortés. De exuberante hermosura, se recuerdan sus canciones **El capote de paseo** y **Las tardes del Ritz,** pero, sobre todo, si figura en las escenas del Maravillas y del Martín. Murió durante la guerra, cuando pretendía huir a Argentina con un comandante de milicias.

LEONARDO, Conchita G.—Otra de las revisteras de anteguerra. Sus producciones, como casi todas las del género, destilaban mal gusto por los cuatro costados. «Vedette» de las variedades, Jacinto Guerrero la contrató para sus obras: **La camisa de la Pompadour.**

MANZANO, Teresa.—Cantante de principios de los años 30. Comenzó en Barcelona como tanguista de cabaret (mujer para bailar) y luego se pasó a la canción. Sus temas fueron muy populares, y casi todos de pésimo gusto: **La chica del 17, Cuando vayas al cine, Bartolo,** etcétera.

NAZY (Anselmo Lizana, 1905).—Comenzó como «chansonnier» en 1923 y pasó muy pronto a actuar en grandes espectáculos, al lado de todas las grandes cantantes de la época. Después de la guerra actuó en varias películas, hasta su retiro en 1948. Nazy estrenó uno de los más famosos charlestones de los años veinte, **Al Uruguay,** que luego cantarían muchos otros.

NEGRI, Blanca.—Aunque era una cantante más que apreciable, se sabe muy poco de

Consuelo Hidalgo.

Josefina Cola.

Hermanas Pinillos.

ella. Operaba en Barcelona a comienzos de los años 30. Su repertorio abarcaba tangos, cuplés y danzones como el **Negra consentida**, tan famoso. Era célebre su cuplé **Cinelandia**, donde se mencionan películas y actores de la época.

NITTA-JO.—Llegó de París al Paralelo barcelonés. No era gran cosa en ningún sentido, pero parecía encarnar todo el perverso mundo parisiense. Fue muy célebre durante una buena época. Introdujo en España **Mi hombre.** También inumerables canciones dedicadas al Sena y otros lugares de la capital francesa.

PINILLOS, Victoria y Laura.—Muy conocidas mediada la década del 20 por sus dotes en todos los géneros frívolos. Cantaban de todo, bailaban, eran simpáticas. Actuaban juntas o por separado. Laura estrenó **Las leandras** en Barcelona. Cuando en 1930 fueron a Buenos Aires, estuvieron a punto de ser atacadas por buenas señoras enfurecidas a causa de sus malos ejemplos en los escenarios. Ambas se retiraron al acabar la guerra.

PYL Y MYL.—Hermanas que estrenaron con Celia Gámez **Las leandras**, en el Pavón de Madrid, en 1932. Juveniles, finas, bien vestidas, alcanzaron en poco tiempo grandes éxitos como bailarinas y cantantes. Hacia 1936 organizaron un ballet y fijaron su residencia en Portugal.

RODRIGO, Rosita.—Siendo tiple zarzuelera en su ciudad, Valencia, por su culpa murió en duelo un adorador y Rosita fue a Madrid para actuar en las variedades. Pero pronto la llevaron a Barcelona, donde se convirtió en gran «vedette» del Cómico, en el Paralelo. Fue la artista mimada de esa ciudad, junto a la bailarina gibraltareña Miss Dolly, reina del charlestón. Rosita sabía cantar estupendamente una romanza y «ponerse de corto» ante los espectadores del Cómico. Todavía en 1960 apareció como actriz en el María Guerrero, pero murió poco después, con más de sesenta años. Graciosa, simpática, llenó los felices veinte catalanes con temas como el cuplé de los langostinos, **La bolsa**, charlestones, revistas, etcétera.

SEROS, Mercedes.—Nacida a principios de siglo, comenzó muy joven a cantar en el Edén Concert, de Barcelona. A principios de los veinte sería una de las cantantes mejores y más admiradas de esa ciudad. Y para ello no tuvo que recurrir a amoríos con toreros, políticos y literatos, como tantas otras. La Serós es la única que solamente cantó temas escritos exclusivamente para ella, cosa bien difícil, a fe. Entre sus éxitos hay que mencionar **Diego Montes, Miñeos, Vidas rotas** (tango), **Sus pícaros ojos**, todavía cantado hoy; el pasodoble **Valencia**, de la revista **La bien amada** (París, 1925); **La Cruz de mayo**, etcétera. La Serós fue la estrella de variedades más completa de los años veinte.

ZUFFOLI, Eugenia.—Aunque pasará a la historia de las tablas como actriz, la Zúffoli fue la «vedette» más admirada de los años veinte. Se presentó, adolescente, en Madrid en 1911 y desde entonces no cesó de participar en variedades y revistas, hasta que, terminada la guerra, pasara a convertirse en actriz dramática. Su belleza le permitió figurar hasta en los carteles de toros. Una de sus más conocidas creaciones, siempre de revista, fue el cuplé de ambiente oriental **Olvídame.**

Los veinte de la Zarzuela

ALONSO, Francisco (1887-1948).—Granadino. Especialista en pasodobles y chotis, llenos de garbo y desenfado. Sus melodías son muy pegadizas. Compuso más de cien obras para teatro. Zarzuela: **La parranda, La bejerana, La linda tapada, La calesera.** Revista: **Las lloronas, Las cariñosas, Las corsarias, Las castigadoras y Las leandras.**

ARRIETA, Emilio (1823-1894).—Navarro, de familia campesina. Estudió en Italia y Madrid. Escribió algunas óperas y la zarzuela-ópera **Marina** (1871). Sus melodías son ricas e italianizantes, sin el garbo propio de las zarzuelas.

BARBIERI, Francisco Asenjo (1823-1894).—Madrileño. Estudió con Albéniz. Escribió abundante música seria, de estilo italiano, y algunas de las más célebres zarzuelas: **El barberillo de Lavapiés, Pan y toros, Jugar con fuego** y **Los diamantes de la corona.**

BRETON, Tomás (1850-1923).—Salmantino. Discípulo de Arrieta, autor de óperas, estudió en Madrid y varias capitales europeas. Sus nueve óperas se estrenaron y con éxito. La mejor es **La Dolores.** Su única zarzuela, famosa y espléndida, es **La verbena de la Paloma.** También compuso obras orquestales y de cámara.

CHAPI, Ruperto (1851-1909).—Alicantino. De familia muy modesta, estudió en Madrid y Roma. Uno de los fundadores de la Sociedad de Autores. Autor prolífico, tiene varias óperas, estrenadas en el Real; música instrumental y gran cantidad de zarzuelas grandes y chicas, que le dieron gran

fama. Entre ellas hay que destacar: **El barquillero, El puñao de rosas, El tambor de granaderos, El Rey que rabió** y la conocidísima **La revoltosa**, de 1897.

CHUECA, Federico (1846-1908).—Madrileño. Autodidacta, su música jovial y bulliciosa le dió fama universal. Falla lo admiraba mucho. Sus melodías alegres y graciosas le dieron gran popularidad. Hasta Nietzsche admiraba trozos suyos, como la jota de las tres ratas. Sus zarzuelas más importantes son: **La Gran Vía** (1886), **La alegría de la huerta, Agua, azucarillos y aguardiente** y **Las mocitas del barrio.**

FERNANDEZ CABALLERO, Manuel (1835-1906).—Murciano. Primer violín de la orquesta del Real de Madrid y director de las de otros teatros. Sólo escribió zarzuelas: **El dúo de la africana, Gigantes y cabezudos, El cabo primero, Las dos princesas**, etcétera.

GAZTAMBIDE, Joaquín (1822-1870).—Navarro. En Madrid estudió piano con Albéniz. Fue director de coros de ópera. Al frente de una compañía viajó por Cuba y México. Zarzuelas: **Los comuneros, El sargento Federico, Las hijas de Eva, La hija del pueblo** y muchísimas más.

GUERRERO, Jacinto (1895-1951).—Toledano. Violinista del Apolo muy joven, en este teatro estrenó sus primeras zarzuelas. Músico muy popular y de gran éxito, compuso obras inolvidables: **La alsaciana, La montería, Los gavilanes, El huésped del sevillano, El sobre verde, La orgía dorada (Soldadito español**, pasodoble), **París-Madrid** (que estrenó la Meller), **La rosa del azafrán**, la mejor de todas. Puso música al primer film español sonoro, **La canción del día** (Muñoz Seca), y escribió muchas canciones sueltas para Fleta, etcétera.

GURIDI, Jesús (1886-1961).—Vitoriano. Organista y autor de numerosas obras «serias» para cámara, voces, órgano, etcétera. Operas: **Mirentxu, Amaya**, etcétera. Zarzuelas: **El caserío, La meiga, Peñamaría.**

JIMENEZ, Jerónimo (1854-1923).—Sevillano. Violinista y director, a los diecisiete años, de orquestas teatrales. Estudió en París, Italia y Madrid. Autor de varias obras sinfónicas, alcanzó fama con la zarzuela: **La tempranica, Las bodas de Luis Alonso** y **El baile de Luis Alonso.**

LUNA, Pablo (1880-1942).—Zaragozano, estudió en su ciudad natal y en Madrid. Desde 1908 dirigió la orquesta de la Zarzuela. Compuso **El club de las solteras** (1909), **Molinos de viento** (1910), **El asombro de Damasco, El niño judío, La pícara molinera** (1928) y muchas otras.

MARQUES, Pedro (1843-1918).—Mallorquín. Estudió en París y fue amigo de Berlioz. Autor muy prolífico, tiene notables obras sinfónicas y dramáticas. Entre las zarzuelas destacan **El anillo de hierro, El reloj de Lucerna, El motín de Aranjuez, Plato del día, El monaguillo** y casi un centenar más.

MORENO TORROBA, Federico (1891).—Madrileño. Desde muy joven se dedicó a la zarzuela, aunque también es autor de obras sinfónicas, de una sonatina para guitarra que lleva Segovia y una ópera. Zarzuelas: **Luisa Fernanda** (1932), **Los laureles, La niña del polisón, La caramba**, etcétera.

OUDRID, Cristóbal (1825-1877).—Extremeño. Excelente pianista y compositor de obras sinfónicas, escribiría en sus últimos años cerca de cien zarzuelas, algunas muy aplaudidas: **El sitio de Zaragoza, El postillón de la Rioja** y **El molinero de Subiza.** Son muy célebres sus jotas.

SERRANO, José (1873-1941).—Valenciano. Ya de muy joven se dedicó al género dramático. Su música ligera y alegre se popularizó muy pronto. Escribió unas cincuenta zarzuelas, casi todas en un acto (chicas): **Moros y cristianos, Los de Aragón, Alma de Dios, La mala sombra, La canción del olvido, La Dolorosa, Los claveles, El trust de los tenorios**, etcétera.

SOROZABAL, Pablo (1897).—Donostiarra. Violinista del Gran Casino de San Sebastián y de la Sinfónica de Madrid (1929). Más tarde estudió en Alemania y fue director de orquesta. Autor de sinfonías y obras corales, algunas de sus zarzuelas son muy conocidas: **Katiuska** (1932), **La del manojo de rosas, La tabernera del puerto, Los burladores.** También compuso operetas, revistas, etcétera.

USANDIZAGA, José María (1885-1915).—Donostiarra. Desde los catorce años estudió en París. Pese a su temprana muerte, es autor de numerosas obras de todo tipo y gran calidad: poemas sinfónicos, música de cámara, pianísticas, etcétera. Zarzuelas: **La llama** y **Las golondrinas** (1913), acaso la mejor de cuantas se han escrito y convertida en ópera por su hermano.

VALVERDE, Joaquín (1846-1910).—Extremeño. Hombre polémico, fue director teatral y colaboró en la composición de muchas zarzuelas de autores célebres.

VIVES, Amadeo (1871-1932).—Barcelonés. Uno de los creadores del Orfeó Catalá, autor de dos óperas, varias obras sinfónicas y hermosas zarzuelas: **Bohemios, Maruxa, Doña Francisquita, La villana** y muchas otras.

La Figura.